رشيد بن يمينة



بواكير الرواية الجزائرية

"دراسة تحليلية لبنية السرد في خطاب" حكاية العشاق

طباعة نشر اتصال

وزارة الثقافة



رشيد بن يمينة

بواكير الرواية الجزائرية

دراسة تحليلية لبنية السرد في خطاب:
" حكاية العشاق في الحب والاشتياق "

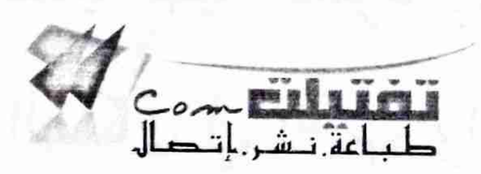
صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة

في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب





العنوان : بواكير الرواية الجزائرية
الإعداد : الأستاذ رشيد بن يمينة
الإخراج : قسم التصفيف دار تفتيلت
ر.د.م.ك. :978-9961-9875-3-7
الإيداع القانوني :1135/2013



12 شارع وهراني عبد القادر واد الرمان العاشور الجزائر
الهاتف :66 11 30 021

الإهداء

إلى التي غادرتني يافعـــــا ..

تعجلت الرحيل إلى عالم الملكوت

إلى أعذب لحن حرمت شفتاي من عزفه ..

أمـــــي ..

إلى التي كادت تغادرني كبيـــرا ..

أسلمت الروح إلى بارئها راضية ، فابتعث فيها الحياة ،

و عادت .. تسكب على تضاريس العمر رحيق الحياة و الخصب ..

زوجتـــي .

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:

كان هاجسي دائما وأنا أبحث في تضاريس الأدب الجزائري الحديث، أن أسهم ببحث يسلط مزيدا من الضوء على أدبنا العربي المكتوب خلال فترة الاحتلال الفرنسي عامة، والأدب السردي منه خاصة.

ولعل ما حفزني على هذا التوجه، هو أن معظم الدراسات والبحوث التي تناولت الأدب المذكور، اكتفت بتقديمه والتعريف به، دون أن تتجشم عناء تحليله ودراسته بعمق. ومن غير شك فإن الباحثين الرواد الذين اضطلعوا بتلك المهمة (مهمة التعريف) كانت غاياتهم نبيلة، لأنهم كانوا يسعون الى إثبات شرعية الأدب القصصي الجزائري العربي اللسان، أي تأكيد وجوده على الساحة الأدبية الجزائرية قبل الاستقلال، في وقت كان الشائع فيه أن الأدباء الجزائريين الذين كانوا يكتبون باللغة الفرنسية، وحدهم، الذين خاضوا غمار التجربة الفنية الروائية خلال عهد الاستعمار.

وكان من نتائج هذه الملابسات أن طغى التناول التاريخي على معظم الدراسات المذكورة؛ كما هيمنت خلالها المناهج السياقية على التحليل والتقييم النقديين، فعمت الأحكام الذوقية تارة، والاسقاطات الخارجية تارة أخرى، وسلطت الأضواء على أشياء كثيرة في تلك النصوص والآثار باستثناء أدبيتها.

وظلت النصوص السردية – خاصة- المكتوبة بالعربية، ترزح تحت كلكل الإهمال والتقصير، فصنفت معظمها في خانة الأدب الإصلاحي، ككتابات رضا حوحو، وعبد المجيد الشافعي وغيرهما..و كان ذاك التصنيف مدعاة لإصدار أحكام نقدية تحولت إلى مسلمات جاهزة، تنعت تلك الآثار

القصصية بالخطابية والتقريرية حينا، وتسمها بالضعف الفني والضحالة اللغوية تارة، كما تترع عنها كل مسحة أدبية جمالية في أحيان كثيرة.

ولو سلمنا بضعف فننا القصصي عامة والروائي منه خاصة، في مرحلة التأسيس، فإن الطرح العلمي يفترض أن نحدد مواضع ذلك الضعف، وأن نتبين أسبابه وملابساته؛ إذ لا يعقل أن نحكم على إنتاج جيل كامل، عاش مرحلة من أعقد وأعسر المراحل التاريخية التي مرت بها الجزائر، بأنه هزيل ضحل؛ لأن حكما كهذا يعد مسوغا كافيا لإهمال دراسة ذلك الإنتاج والحكم على نصوصه – بالتالي – بالـــزوال والاندثار..

هذه المعطيات عامة هي التي حملتني على اختيار هذا الموضوع، الذي يحاول أن يترصد معالم التجربة الروائية العربية الجزائرية في بداياتها الأولى من باب التأصيل لهذا الفن في أدبنا الحديث.

ولكنني عندما فاتحت أستاذي الفاضل " بشير بويجرة " في هذا الموضوع، نبهني إلى أن مرحلة التأسيس للرواية الجزائرية، وربما العربية كلها، تمتد الى أبعد من تلك الحقبة الزمنية التي شهدت ميلاد رواية "غادة أم القرى " في الجزائر (1947)، أو رواية "زينب" في مصر (1912) ؛ إنها ترجع الى القرن التاسع عشر وبالضبط الى سنة (1845م)، السنة التي ألف فيها هذا النص السردي الفريد والمتميز في الجزائر: "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لصاحبه محمد بن ابراهيم الملقب " بالأمير مصطفى ".

وطلب مني الأستاذ الفاضل أن أفكر بجد في هذا الطرح، لعله يكون مشروعا لبحث أكاديمي يرسم معالم اللبنات الأولى للتأسيس الروائي الجزائري، ومن ثم يؤصله ليس في الجزائر فحسب، بل في الوطن العربي برمته.

وإثر اطلاعي على النص المذكور وعلى المقالة التي كتبها الأستاذ " بويجرة"

حوله[1]، وبعــد تفكير وترو، وجدت أن الفكرة جديرة بالاهتمام، وأن موضوعا كهذا قمين بالدراسة والبحث، إذ لا إخال أن الدكتور " أبا القاسم سعد الله" وهو يتجشم عناء تحقيق ونشر نص "حكاية العشاق"، كان يهدف الى إمتــاع القــارئ وتسليته، بل كان يصبو إلى أن يهتم المعنيون والمتخصصون بدراسة هذا النص والكشف عن خصائصه الفنية، ومن ثم تصنيفه ضمن النصوص السردية العربية عامة والجزائرية خاصة.

أثار خطاب " حكاية العشاق" جدلا واضحا في مجال تصنيفه ضمن نوع محدد من الخطابات الأدبية السردية. وإذا كان هذا النص لم يدرس – حتى الآن– دراسة أكاديمية معمقة من شأنها تجلية معالمه الفنية بدقة شكلا ومضمونا ؛ فإن معظم الباحثين الذين تعرضوا له (دون أن يستوفوه دراسة وتحليلا) بوءوه موقعا وسطا بين الرواية الفنية والحكاية الشعبية. وعلى رأس هؤلاء كل من الدكتور أبو القاسم سعد الله، والدكتور عمر بن قينة الذي يقول عن "حكاية العشاق":« فهي كما بدالي في مستوى بين القصة الشعبية والرواية الفنية...»، [2] ثم يردف بشيء من التحفظ: «..لهذا ربما بدا مني ميل إلى اعتبار هذه القصة الطويلة مرحلة أولى في ميلاد الرواية العربية الحديثة على مستوى الوطن العربي كله.. ». [3]

---

[1] المقال المذكور هو الذي كتبه الدكتور" بشير بويجرة" في مجلة " دراسات جزائرية" بعنوان : الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، مقاربة إبستمولوجية لخطاب حكاية العشاق في الحب والاشتياق. (العدد1) جوان 1997م، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران

[2] د.عمر قينة، في الأدب الجزائري الحديث (ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995، ص: 197.

[3] م. ن، ص: 197.

لكن الدكتور بشير بويجرة يقطع الشك باليقين حين يؤكد أن النص المذكور« هو النص الأدبي النثري الذي يؤسس للرواية العربية ويؤصل الرواية الجزائرية ».[1]

وأمام هذا، فإنه لا سبيل لتجاوز هذا الإشكال إلا بالعكوف على تحليل بنية هذا الخطاب، وتفكيك مشكّلاته السردية المختلفة، وسبر أغوار بناه الدلالية والأسلوبية. إذ من شأن ذلك أن يكشف عن مختلف العناصر والمؤشرات التي ترجح في النهاية حكما معينا ومحددا، يصنف بشكل موضوعي هذا النص الأدبي في خانة الفن الروائي أو خانة القص الشعبي.

والموضوعية هنا تستدعي الاتكاء على المناهج النسقية في التحليل، التي تتخذ من النص المنطلق والمنتهى، وتتفادى إقحام المعايير الخارجية والأجنبية عليه ضمن الدراسة والتحليل ؛ أي تتجنب كل ما لا يمت لأدبيته بصلة.

ويقتضي ذلك البداية والشروع بتفكيك بنية الخطاب السطحية في سبيل الوصول الى بنيته العميقة، أو بتعبير آخر العمل على استكشاف نظام بناء النص ونسقه العام من خلال تحديد وتحليل مختلف المؤشرات والعلامات والشفرات التي توحي بها لغته السردية.

ضمن هذا التوجه، أحاول في هذا البحث دراسة خطاب "حكاية العشاق". وهو توجه دفعني الى اعتماد جملة من أدوات طرائق تحليل السرد، والتي تجمع بين طروحات وطرائق كل من الشكلانية والبنائية والأسلوبية والسيميائية ؛ وجميعها تنطلق من القاعدة اللغوية الألسنية أي من أدبية النص.

و أمام ما تزخر به طرائق تحليل السرد من آليات وأدوات إجرائية كثيرة متشعبة، فإن إخضاع خطاب سردي ما لها جميعا في وقت واحد، وبشكل آلي،

---

(1) الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، ص:142.

لا يمكن أن يسهم في تحليله واستكشافه على أكمل وجه ؛ إذ يغدو ذلك الخطاب مجرد حقل تجارب، أو عينة مخبرية، تنهكه مشرحة تلك المناهج وتثقل كاهله، وربما تغيب معالمه الجمالية تحت وطأة كلكلها.

لا مناص إذن، من سلوك مسلك مغاير، ألا وهو إخضاع تلك المناهج المتشعبة للنص، وليس العكس ؛ مادامت الغاية والمطمح في النهاية قراءة النص قراءة مثمرة واعية وثرية، تضيف إليه ولا تنقص منه، وتقيمه بموضوعية دون أن تبخسه حقه. وليست الغاية استجلاء قيمة المنهج وإثبات قدرته وفعاليته الإجرائية عبر تسليطه على الخطاب تسليط آليا.

لهذا الاعتبار لم أركز في دراستي وتحليلي للبنية السردية في خطاب "حكاية العشاق" على طريقة واحدة محددة من طرائق السرد. وإنما اعتمدت على انتقاء واقتناء ما يناسب منها لتحليل هذا العنصر أو ذاك من عناصر الحكاية والخطاب. أي أنني اجتهدت قدر المستطاع في اختيار كل ما من شأنه العمل على إضاءة أكثر جوانب النص، وتجلية معالم مكوناته ومشكلاته على أوسع نطاق ؛ فكان أن اعتمدت بعض معايير التحليل الوظائفي للحكاية في تناولي لبنية الحدث، كما ركزت على النموذج العاملي الذي طبقه "غريماس" في دراسة عالم الشخصية. وفي تعرضي للبنية الزمنية استعنت بمقولات "جيرار جينيت" التي تؤسس للعلاقة الزمنية بين الخطاب والقصة، كما وظفت معادلة "بوزيمان" في قياس أبعاد الصيغة الأسلوبية المحددة لمصدر التلفظ في النص، وهكذا...

وقد استفدت في فهم واستيعاب النظريات السابقة، وتطبيقاتها الإجرائية من كثير من البحوث والدراسات الأكاديمية العربية الجادة، وفي مقدمتها ما ألفه كل من الدكتور عبد الملك مرتاض والدكتور إبراهيم السيد في نظرية الرواية، إلى جانب كتابات كل من حميد لحمداني وعبد الحميد بورايو وعبد الله إبراهيم ويمنى العيد وغيرهم..

هذا دون أن أنسى المقالة الثرية التي كتبها الأستـاذ الدكتور "بويجرة" حول خطاب " حكاية العشاق"، والتي كانت بمثابة النبراس الذي اهتدي به وأنا أقطع مراحل هذا البحث خطوة خطوة.

أما الخطة المعتمدة، فتتخلص في تقسيم هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول؛ حاولت من خلالها الإحاطة بجميع مشكّلات البنية السردية في "حكاية العشاق".

فالفصـل الأول يخـص المشكّـلات السرديـة للحكايـة من حـدث وشخصيـة وزمـان ومكان، حيث الاشتغال على المادة الحكائية في بعدها التخييلي، وانتظاماها الدلالية، وتجلياها الجمالية في علاقتها بالمتلقي.

أما الفصل الثاني فيتعلق بأنماط السرد وأساليبه، أي تناول صيغة التلفظ في الخطاب من خلال دراسة وتحليل كل من صوت الراوي وأصوات الشخصيات، وتحديد طبيعة العلاقة بينهما، وصولا إلى تعيين زاوية التبئير أو وجهة النظر المهيمنة على مصدر الحكي في النص.

وأخيرا يركز الفصل الثالث على خصائص لغة الخطـاب، وكيفية توظيفها في إنتـاج السرد وتحقيق دلالات المادة الحكائية ؛ وذلك على أساس ما يتميز به خطاب "حكاية العشاق" من توظيف متفرد للغة، يجمع بين اللغة الفصيحة واللغة الشعبية العامية، ويصطنع الشعر قالبا في المواقف الحوارية خاصة. وربما عد ذلك من أهم أسباب تأرجح الخطاب بين الرواية الفنية والقصة الشعبية.

وفي نهاية الدراسة خصصت ملحقا للتعريف بحياة مؤلف "حكاية العشاق"، وتقديم بعض المعلومات المهمة حول شكل المخطوط ومضمون الحكاية. وقد اعتمدت في ذلك على ما أورده المحقق الأستاذ أبو القاسم سعد الله في مقدمة الطبعة الثانية من القصة المذكورة.

وكأي باحث، واجهتني صعوبات جمة أثناء تحضير وإعداد هذا البحث، نجحت في تجاوز بعضها، وفشلت دون البعض الآخر. وكان من أبرز تلك الصعاب والعوائق ندرة بعض المراجع المهمة خاصة المترجمة منها، وشح الكثير من المكتبات الجامعية والخاصة في هذا الميدان، وقلة الكتابات والبحوث النقدية والتاريخية التي تناولت الإنتاج الأدبي في الجزائر خلال فترة القرن التاسع عشر بشكـــل خـــاص..

وفي ختام هذا التقديم، أؤكد أنني لم آل جهدا في البحث والتنقيب والاجتهاد قدر المستطاع، لإعداد وتقديم عمل أكاديمي جدير بهذه الصفة لا يسعني هنا، إلا أن أتوجه بجزيل الشكر، وخالص الامتنان إلى الأستاذ "بشير بويجرة " الذي فتح أمامي آفاق البحث والاستكشاف، وبدد مخاوفي وهواجسي، ليقلبها أمنا وطمأنينة وعزيمة. كما لا يفوتني أن أوجه تحية تقدير وعرفان لزملائي الأساتذة بقسم اللغة العربية وآدابها في كل من جامعتي وهران وتيارت، الذين آزروني وشجعوني، وأمدوني بالعون المادي والمعنوي.

ومرة أخرى، أجدد أملي في أن يكون هذا البحث مساهمة فعالة مني في خدمة الأدب الجزائري بكل صدق وموضوعية. والله أسأل التوفيق والسداد.



الفصل الأول:

المشكلات الحكائية للسرد

أولا : بنية الحدث :

انطلاقا من أن الحدث هو وقود العمل السردي، واللبنة الأساسية للمادة الحكائية باعتباره رصدا «للوقائع التي يفضي تلاحمها وتتابعهـا إلى تشكيل مـادة حكائية» ؛[1] فإن تحليلنا لنص "حكاية العشاق" يبدأ –بالضرورة- بدراسة بنية الحدث فيه، وذلك عبر رصد تجلياته وتمفصلاته أولا على امتداد المتن الحكائي، أي كشف مختلف بناه الدلالية، ثم الانتقال إلى البحث في كيفية تشكله وبنائه عبر المسار السردي من بداية النص إلى نهايته.

1- تجليات الحدث عبر المتن الحكائي :

يرد الحدث في نص "حكاية العشاق" بصيغة الماضي الذي يدل على الحركة المتتابعة والأحداث المتعاقبة في مجرى أفقي ممتد في اتجاه واحد . ويتجلى هذا الحدث عبر مظهرين رئيسيين يهيمنان على المتن الحكائي كله: مظهر نفسي أو باطني، ومظهر مادي أو خارجي.

فالأول يتعلق بتلك المشاعر الفياضة والانفعالات المحمومة التي يغرق في خضمها بطلا الحكاية، "ابن الملك" و"زهرة الأنس" على امتداد المتن الحكائي،

---

[1] د عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد (ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993)، ص:15.

بداية بنوبة الحزن الشديدة التي أصابت ابن الملك إثر موت والده : « فلما توفي الملك وسار إلى رحمة الله سبحانه جهزه ابنه غاية التجهيز، وحزن عليه حزنا شديدا وبقي بعد والده رحمه الله بالبكاء والحزن مدة شهور ».[1] ثم تنهمر بعد ذلك مشاعر الوجد والهيام فياضة من قلبي البطلين منذ أن يسمع كل منهما بالآخر فيتطلع إلى لقائه ووصاله ؛ فهذا ابن الملك لم يستطع تمالك زمام نفسه، وكبح جماح هواه بعدما سمعه من الشيخ العطار عن جمال وأدب زهرة الأنس فقال لنديمه:«يا حسن أسمعت ما وصف لنا الشيخ في زهرة الأنس(ابنة) التاجر والله لقد تعلق قلبي بها ولا شك أنني هالك وأنت سيي في ذلك مع مقادر الله سبحانه وتنهد وبكى ... ».[2]

أما زهرة الأنس، وبعد أن يطلعنا السارد على حيثيات رؤيتها ابن الملك من بعيد، يخبرنا عبر محاورتها لجاريتها "خريفة الصيف"، كيف سبق لها أن شاهدت ابن الملك في الماضي وتعلقت به دون أن تعرف هويته، وهي اليوم تراه من جديد فتستيقظ مشاعرها الحميمة تجاهه، : « ... واليوم حين رأيته قد شعلت تلك النار، وكانت خامدة، ولم أجد عليه صبرا، ولا أشك أنني هالكة بحبه، وغرامه قاتلي (بلا محال) ».[3]

وبعد أن تتهيأ أسباب اللقاء بين العشيقين تزداد مشاعر الوجد والصبابة تأججا واضطراما ؛ وهو اضطرام لا يكاد يخبو لهيبه لحظة واحدة على امتـــداد الحكايـــة؛ فحتى عندمـــا يقـــع انحراف واضح للسرد، حيث يعكر الخصام

---

[1] حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تأليف:محمد بن ابراهيم، تحقيق الدكتور أبو القاسم سعد الله، (ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983)، ص:25.

[2] حكاية العشاق، ص : 30. (وما حصر بين قوسين يخص – غالبا- ألفاظا وتعابير عامية).

[3] المصدر نفسه، ص: 34، 35.

والهجر جـــو الحـــب والوصال نلفي كلا من البطلين متمسكا بمشاعره الودية تجاه الآخر، لا يتنازل عنها أبدا.

والحقيقة أن لحظات الفراق والخصام التي تشكل عقدة الحدث في الحكاية كشفت لنا عن أصدق مشاعر الحب وأخلصها. فها هو ابن الملك وقد أحاطت به نيران الشك والغيرة، غارق في الحزن والبكاء بعدما قرر هجر محبوبته، إثر اكتشافه رسالة ذلك الرجل "البربري" لديها؛ لكنه على الرغم من ذلك أنشد شعرا رقيقا أكد فيه عدم نسيان زهرة الأنس حتى مماته « ... وهو يبكي ويتأسف من فقد حبيبته ولم يزل حزين القلب، باكي العين، شارب المدام، وهاجر المنام، ولا يلذ له طعام ».[1]

هكذا تسيطر البنية الانفعالية على مجريات الحدث في "حكاية العشاق"، ويتوالى السرد مفعما بالمشاعر الفياضة، والعواطف الجائشة. وهي البنية الانفعالية التي على الرغم من مبالغتها في الاستسلام لتلك المشاعر، والعواطف المحمومة، وإغراقها في رومانسية[*] مؤثرة، تظل تمنح السرد حيويته وحركيته.

يرتبط المظهر المادي الخارجي للحدث بالواقع الروائي، أي بجملة الوقائع المادية التي تصنع سيرورة الحدث وتمظهراته الخارجية عبر مساحة السرد. ويتجلى هذا المظهر الحدثي في "حكاية العشاق" غالبا كنتيجة للمظهر النفسي الباطني، إذ نلفي كل تطور حدثي في المتن الحكائي، إما مصحوبا أو مسبوقا بانفعالات نفسية حادة. حتى أن هذه الأخيرة تكاد تكون المحرك الفعلي،

---

[1] م. ن، ص: 94.

[*] المقصود "بالرومانسية" دلالتها اللغوية المعجمية التي تحيل على العاطفة والوجدان، لا دلالتها الفنية الأدبية (المذهبية). حركية طابعـــها التعاقب والتوالي في توليد الحدث، مما يجعل السرد مكتظا بالحياة والحركة؛ كما سيتجلى لنا في المظهر المادي الخارجي للحدث.

والطاقة المفجرة للسرد المتعلق برصد الوقائع الحكائية.

من ذلك أن شدة حزن البطل على فقد والده هي التي دفعته -تحت إلحاح نديمه- إلى الخروج من عزلتـــه والتجوال فـــي البلاد، فكان ذلك مطية لتعرفه على البطلـــة وهيامه بها. كما أن اشتداد مشاعر الوجد والصبابة لدى كل من ابن الملك وزهرة الأنس وتحرقهما شوقا للوصال، جعل السارد يهيئ الأسباب الخارجية لاجتماعهما بواسطة جهود "الشيخ العطار" وجهود كل من نديم البطل وجارية البطلة.

ولا يسبق المظهر المادي للحدث مظهره الباطني إلا مرتين ضمن المتن الحكائي، حيث يكون الثاني نتيجة للأول وثمرة له ؛ والمرتان معا تتعلقان بعقدة الأحداث. بمعنى أن السرد يحافظ على مساره المنتظم المفعم بالمشاعـــر والانفعالات، وما ينجلي عنها من أفعال ووقائع مادية باستثناء مرحلة تأزم الحدث، حيث نسجل انحرافا واضحا في حركية السرد ونظامه، عندما تصبح الواقعة الخارجية هي المتحكمة في هذا النظام . يتعلق الأمر هنا أولا بواقعة وصول كتاب البربري (العشيق السابق لزهرة الأنس) للبطلة واكتشاف "ابن الملك" له رغم محاولتها إخفاءه. فقد فجرت هذه الواقعة مشاعر الغضب والامتعاظ في صدر البطـــل وأضرمت فيـــه نيران الشك والغيرة، فقرر هجر محبوبته «... وقال لها ما بقي لنا من جلوس فـــي هذا المكان، وتنهد وأنشد وقال شعر، وعرق الغضب بين عينيه ».[1]

أما المرة الثانية التي يولد فيها المظهر المادي للحدث المظهر الباطني له، فتأتي امتدادا لخيوط العقدة، لكنها ترتبط هذه المرة بالبطلة لا البطل، ففي الوقت الذي تعود فيه الأمور إلى مجاريها الطبيعية، حيث تنجح "زهرة الأنس" في

---

[1] حكاية العشاق، ص :91.

مساعي العودة إلى كنف "ابن الملك"، وتنقشع عنهما غشاوة الهجر، فيعودان للوصال من جديد ؛ في هذا الظرف بالذات يفاجئنا الراوي بدخول عجوز شمطاء قبيحة الخلقة مسرح الأحداث، تحاول بمكرها ودهائها تعكير جو الصفاء بين الحبيبين، عندما همس في أذن زهرة الأنس بضرورة العودة إلى ذلك الرجل البربري والحفاظ على عهده القديم، مما أغضب البطلة وأغرقها في فيض من مشاعر القلق، والخوف على ضياع وصال حبيبها مرة أخرى . ولم تتخلص من تلك المشاعر إلا بعد صبر ومعاناة، وإصرار على التمسك بابن الملك. إصرار تحطمت على جداره محاولات تلك العجوز، وجعل البربري ييأس من عودة زهرة الأنس إلى كنفه.

وإذا تمعنا في استقراء بنية الحدث من خلال تجلياته عبر متن "حكاية العشاق"، بمظهريه الباطني والخارجي، ألفينا هيمنة بعد مأساوي غالبا عليه. يقول الأستاذ "بشير بويجرة" : « إن أبرز سمة تميز "حكاية العشاق" هي غلبة المواقف المأساوية التي يعقبها بكاء وترديد أبيات من الشعر»، [1] ويقدم الأستاذ شاهدا على ذلك حين يقول : « ولعل تصميم مبدع النص على الوصول إلى أقصى درجات المواقف المأساوية هو الذي أملى عليه ذلك الموقف أو اللقطة التي يسمع فيها نديم ابن الملك غناء في دار زهرة الأنس، فذهب اعتقاده إلى نسيانها حب سيده، فأسرع إلى نقل الخبر الى ابن الملك الذي «...اغتاض غيضا شديدا وقال يا حسرتي على ما مضى وأسفي على ما ظهر» [2] مما يدل

---

[1] د. محمد بشير بويجرة، الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، مقاربة ابستمولوجية لخطاب "حكاية العشاق"، (مجلة دراسات جزائرية، ع1، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، السانية) ص : 129.

[2] حكاية العشاق، ص: 105.

على إرادة قوية في تأزيم الوضع وتطوير الحدث نحو مرحلة "العقدة" المتخمة بالمسحة التراجيدية ». [1]

والحقيقة أن هذه المواقف تتكرر بشكل مكثف في النص لتشكل جزءا أساسيا من تلك البنية "التكرارية" التي تنتظم المتن الحكائي كله. وإذا كان البعد المأساوي إنما يبرز عند تأزم الحدث أي في مرحلة العقدة، فإنه لا يفتأ مهيمنا على بقية مراحل المتن، متمثلا في شدة الوجد والصبابة وما ينجم عنها من بكاء باستمرار. وهو البكاء الذي يسبقه دائما ترديد أبيات من الشعر، ويتلوه في الوقت نفسه. إذ يكرر السارد دائما مثل هذه العبارات سواء في حديثه عن البطل: «... وتنهد وبكى وأنشد وقال شعر... فلما فرغ من شعره بكى»، [2] أو عن البطلة : «... وتنهدت وبكت وأنشدت وقالت شعر ... فلما فرغت من شعرها بكت». [3] هكذا يتجلى البعد المأساوي للحدث ليعزز تلك البنية الانفعالية المهيمنة على مسار السرد عبر المتن الحكائي.

وحين يصل الحديث إلى وصف مواقف ولحظات الوصال الروحي والجسدي بين البطلين، نجد تلك المسحة المأساوية قابعة دائما. فالحدث الجنسي الذي يشكل جزءا مهما بدروه من بنية الحدث العام، سواء تمثل في فعل فيزيولوجي مباشر أو في مشاهد ولقطات العناق والتقبيل التي تزخر بها الحكاية، لا يخلو من ذرف الدموع وتمزيق الثياب من شدة التأثر إلى درجة الغشيان وفقدان الوعي. وقد حدث ذلك منذ أول لقاء بين البطلين : «فلما قربت المقصورة قام لها ابن الملك وضمها إلى صدره وتعانقا جميعا وغشى عليهم من شدة العناق

---

[1] الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، ص : 134.

[2] حكاية العشاق، ص:31، 30.

[3] م. س، ص:35

والغرام... ».[1] استمرت هذه الحال خلال كل لقاءاتهما بعد ذلك، حيث البكاء الشديد مقرون بالعناق والتقبيل، إلى جانب شرب المدام ونظم الشعر ؛ من ذلك -على سبيل المثال لا الحصر- قول الراوي : « فلما فرغت من شعرها كادت روح ابن املك أن تزهق، حتى بكى ومزق ثيابه وغشي عليه فضمته زهرة الأنس إلى صدرها وصارت تقبل ثغره وترش عليه ماء الورد حتى (أفاق)...».[2]

وعندما تتشابك خيوط العقدة يبلغ الحدث المأساوي أقصى مداه، ويلف الجو التراجيدي بغلالتــه السوداء المقاطع السردية، فها هو"ابن الملك"يقرر هجر حبيبته بعــد اكتشافه موضوع رسالة البربري، رغم أن هذا القرار كان ضد إرادته ونقيض مشاعره الحقيقية التي ضلت وفية لزهرة الأنس. فتحدث تلك المفارقة المأساوية حينما يقع البطل بين نارين؛ نار الغيرة التي جعلته ينتفض غاضبا ويقــرر هجر محبوبــته، ونار الوجد التي تحرق قلبه المتخــم بحب زهــرة الأنس، والتي تركتــه لا يستطيع تحمل فراقهــا وهجرها: «...فلما فرغ من شعره بكى حتى بل ثيابه، و(بكوا) معه جميع من كــان جالســا معــه، و(أقبلوا) عليه أصحابه يقصون عليه (القصائص) المتقدمة وما جرى للعشاق، وهو يبكي ويتأسف من فقد حبيبته ».[3]

وتسلك زهرة الأنس السلوك نفسه، فتعيش بعد هجر حبيبها لها في دوامــة من الحــزن والأســى والألم، حتى تسقط صريعة للمرض. ولعل هذا المقطع يشير بوضوح إلى تلك المعاناة الأليمة التي كابدتها البطلة حين يئست من عودة

---

[1] م. س، ص:60.

[2] م. س، ص:76.

[3] حكاية العشاق، ص: 94 .

ابن الملك لها، رغم محاولتها إقناعه ببراءها والاعتذار إليه: «فتغيرت زهرة الأنس وقالت يا ليتني لم تلدني أمي ولا ذقت فراق حبيبي وبكت بكاء شديدا ».[1]

بقي أن نشير ونحن بصدد رصد تجليات الحدث في "حكاية العشاق"، إلى أن هذا الأخير يتخذ في عدة مواطن من المتن بنية مغايرة لتلك البنية الانفعالية ذات المسحة المأساوية . وذلك حين ينجلي عن دلالة وعظية تعمل على تلطيف الأجواء التراجيدية، والتخفيف من حدة التوترات الانفعالية التي تنتشر على مساحة السرد.

فإلى جانب وصية الملك لابنه التي تتصدر الحكاية، نجد هذه البنية الوعظية متجلية في محاولات نديم ابن الملك التخفيف من حدة أحزان هذا الأخير على فقد والده، أو طمأنته بقرب لقاء عشيقته، أو التهوين من خطر هجره لها... ونفس الدور تضطلع به "خريفة الصيف" جارية زهرة الأنس، حين تعمل دائما على التهدئة من روع سيدها وطمأنتها بقرب لقاء حبيبها، وبزوال غشاوة الهجر والخصام وهكذا...

لكن أفضل من مثل هذه البنية الوعظية على مدار المتن الحكائي، ذلك الشيخ العطار؛ الرجل الذي قدمه لنا الراوي على أنه على درجة عالية من الحكمة والحنكة، يتمتع بقدر كبير من المشاعر الإنسانية النبيلة، فكان أن اضطلع بدور الوسيط المساعد على الجمع بين الحبيبين في البداية، كما نهض بمهمة إقامة الصلح بينهما بعد الهجر.

ومن أبرز المواقف التي يوظف فيها هذا الشيخ الحكيم كل أدواته الإقناعية التي تنم عن عبقرية حنكته وخبرته، وبلاغة حجته ومنطقه ذلك الموقف الذي يخاطب فيه ابن الملك الغضبان بقوله: «... يا صاحب الجود والفضل،

---

[1] م.ن، ص: 98 .

ويا حلو النظم والقول، لا خاب من قال على الملوك لا تسأل، وفي الأمر لا تعجل، وقد قالوا في ضرب المثل أن الغضب للملوك لباس، والعفو من فضلهم مرتبة للناس، يعفو عن بعض ويعاقب أجناس، وكما قالوا أيضا أن الأسود إذا حاربت (تحقر)، وإذا غلبت تغفر، وتنال من الأعداء ما تضمر، أعلم أيها الناطق (بالنضام)، ويا ابن الملوك (الأكرام)، ويا فاهم كل معنى وكلام، أن العاشق في الحبيب لا يلتفت إلى الرقيب، و لا يلوم الحبيب على شيء مضى وفات ويغفر(على) حبيبه السيئات، وكل إنسان له مقامات، ومقام المحبوب في شغاف القلوب». [1]

وفي نهاية الحكاية حين يتحقق التوازن من خلال النهاية السعيدة للأحداث فيجتمع ابن الملك بزهرة الأنس، ويسعد الحبيبان بعد أن غاب كل ما من شأنه اعتراض سبيل سعادتهما ووصالهما؛ يتولى البطل نفسه دور الواعظ الحكيم ليذكرنا بوصايا والده المتوفى في بداية الحكاية. فكأن البنية الوعظية طوقت المتن الحكائي، حيث بدأ وانتهى بها . وقد احتلت تلك الخطبة الوعظية التي ألقاها ابن الملك على أصحابه حوالي ثلاث صفحات من نص الحكاية .

ولكن المفارقة التي تسترعي الانتباه في هذا المجال، تكمن في إقبال أبطال "حكاية العشاق" على اللهو والمجون ومعاقرة الخمر باستمرار، على الرغم مما يتمتعون به من مشاعر دينية مستمدة من تعاليم الإسلام، كما توحي بذلك البنية الوعظية السابقة والتي تؤطر الحكاية من حيث بدايتها ونهايتها، وتبرز في كثير من المواقف الحدثية في ثناياها.

---

[1] حكاية العشاق، ص: 107.

2- بنائيـــة الحـــدث :

تتضافـــر روافـــد عديدة في بناء الحدث في حكاية العشاق، بشكل متماسك متين، سواء على مستوى تتابع الوقائع والأحداث، وتمظهرها في البنية السطحيـــة للمتـــن، أو على مستوى تشكلها، وارتباطها علائقيا بعضها ببعض حسب النموذج الوظائفي على مستوى البنية العميقة.

2-1-الحبكـــة الفنية وتيمـــة "العشـــق" :

انطلاقا من أن النص الروائي « يفترض فيه الاتكاء على حدث نام حي، قصد زرع المتعة في المتلقي حينا، والمشاكسة والمضايقة أحيانا أخرى »؛[1] فإن معالم بنائية الحدث في حكاية العشاق تتحدد أولا في طريقة نسج حبكة القصة فنيا، أين لعب خيال المؤلف دورا رئيسيا في بنائها وصياغتها جماليا.

تقوم هذه الحبكة على « حدث مركزي تموله أحداث جزئية أخرى، ويتجسد هذا الحدث المركزي حول مدى تقبل ابن الملك لوصايا أبيه والسير على هديها »، [2] ثم تأتي علاقة العشق التي تنجم عن ذلك الحدث المركزي لتصبح « محورا أساسيا في سرد الوقائع والأحداث ».[3]

وإذا كانت علاقـــة الحب موضوعـــا أساسيـــا تزخر بـــه مختلـــف الحكايات والروايات، التي كتبت قبل أو في نفس الفترة التي كتبت فيها "حكاية العشاق"؛ حيث أن موضة العصر كانت تفرض على كل نص روائي أن يتخذ موضوع الحب ميدانا للتسلل من خلاله إلى كنه القضية المراد

---

[1] د.بشير بويجرة، الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، ص: 126.
[2] م . ن، ص : 129.
[3] م . ن، ص:131.

معالجتها؛[1] فإن ما يميز "حكاية العشاق" في معالجتها موضوع الحب، هو أن هذا الأخير لم يكن فيها مجرد جسـر للعبـور إلى طرح قضية سياسية أو اجتماعية، تحاول الحكاية معالجتها عبر شفرتها السردية. ولكن موضوع الحب أو العشق في حكاية العشاق « تيمة رئيسية » أي أنها مقصودة في ذاتها ولذاتها. يتجلى لنا ذلك عندما نستقرئ نص الحكاية نسقيا، ونهمل كل الاعتبارات، والتأويلات السياقية.

وقد أشار "وولغ غانغ كايزير" إلى هذه الظاهرة، أي تيمة الحب التي ارتبطت بنشأة الفن الروائي حين قال : « إن أول شعرية للرواية جديرة بالتسجيل يعود تاريخها إلى الأب "هوير" (le Père Huer)، الذي كتب سنة 1670 يقول : إن الروايات هي قصص مغامرات غرامية خيالية ».[2] وبعد استقراء لمختلف أنواع الروايات التي ظهرت في أوربا بعد ذلك، على أساس تباين وتنوع موضوعاتها، يؤكد "كايزير" على ظاهرة اشتمالها على قصص الحب غالبا: « لماذا بالفعل لا تكون رواية فنية في ذات الآن رواية إقليمية وتاريخية متضمنة فوق ذلك، ومن حسن الحظ قصة حب؟ ! ».[3]

وعندما نعود إلى "حكاية العشاق" لنستقرئ موضوع العشق فيها على مستوى البنية العميقة للمتن، نجد هذا الموضوع يظهر أولا في الوصية التي استهلت بها الحكاية على أنه فعل محظور منهي عنه. تجسد هذا الحظر الصريح في تحذير الملك ابنه من مغبة الانصياع للهوى، والهيام في بحر العشق والحب حين خاطبه قائلا: « يا بني إياك والهوى ولا تكن عبدا والهوى مالكك، وكن

---

[1] م . ن، ص:131 .

[2] وولغ غانغ كايزير، من يحكي الرواية، ترجمة محمد اسويرتي، طرائق تحليل السرد الأدبي (مجلة آفاق، ع:8، 9، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1988) ص: 69.

[3] م . س، ص: 69 .

حرا والهوى خادمك..." [1] ثم أردف :« يا بني إياك والعشق فتهلك نفسك وينخرب ملكك ».[2] من هنا فإن بؤرة تفجير الأحداث في حكاية العشاق تكمن في ارتكاب هذا الفعل المحظور، لأن جميع الأحداث والوقائع التي تتجلى متتالية في الحكاية إنما جاءت انعكاسا، ونتيجة لمخالفة ذلك الحظر.

وهذا ما ذهب إليه "فلاديمير بروب" "V. PROPP " في دراسة للحكاية الخرافية الروسية حين أشار إلى وظيفة خرق المنع أو ارتكاب الفعل الممنوع من قبل الشخصيات الحكائية. [3] ومخالفة هذا المنع أو الحظر تضطلع به عادة الشخصية المركزية ليصبح "ذلك علة في تحويل مسار الفعل، ومنحه حركه قوية يغذيها ما يطرأ على الحكاية من الخطر الذي يحدق بالشخصية نتيجة إصرارها على ارتكاب ذلك الفعل المحظور". [4]

ونحن نلمس هذا بالضبط في "حكاية العشاق"، فرغم أن البطل قد أطاع والده في الالتزام بمختلف الوصايا التي قدمها له (كما يتجلى لنا ذلك خاصة في نهاية الحكاية)[*] فإنه بالمقابل قد خرق الحظر السابق، عندما لم يستطع كبح جماح نفسه والتحكم في زمامها، بعد ما سمعه عن "زهرة الأنس"، عن جمالها وأدبها وحسنها، من الشيخ العطار، فلامس حبها شغاف قلبه، وتمكن منه بشدة. وانطلاقا من هنا تولدت أحداث الحكاية غزيرة كثيفة، فكان خرق المنع، ممثلا في مزاولة فعل العشق، بمثابة بؤرة تفجير السرد الحكائي.

---

[1] حكاية العشاق، ص:24.

[2] م.ن، ص:24.

[3] ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد(ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994)، ص:20

[4] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص:23.

[*] وذلك من خلال مضمون الخطبة الوعظية التي ألقاها ابن الملك على أصحابه في نهاية الحكاية، إذ يبدو فيها مدى حرص البطل على السير على هدي والده.

2-2-تسلسل الأحداث وتمفصل الســـرد:

إن علاقة العشق هيمنت على المسار السردي لحكاية العشاق، ولتتحقق لها البنائية المتكاملة، حرص المؤلف على سرد الوقائع بشكل طبيعي متنام، متجنبا التسرع والتكلف . فالوصال بين البطلين لم يتحقق مباشرة بشكل مفتعل، بل سبقته حيثيات حديثة كثيرة. إذ بدأ الأمر بإبداء إعجاب كل من البطلين بالآخر، ثم تطور ذلك الإعجاب إلى عشق حقيقي، ورغبة محمومة في الوصال . وهو الوصال الذي لم يتحقق إلا بعد أن قطع البطلان مراحل عديدة؛ بدأت أولا بالاستماع، من خلال ما أمد به الشيخ العطار ابن الملك من معلومات عن زهرة الأنس، وكذا ما عرفته هذه الأخيرة عن ابن الملك من جاريتها "خريفة الصيف"، ثم تطور الأمر إلى البصر والرؤية العينية حين شاهد كل من البطلين الآخر، وانبهر بجماله. وأخيرا جاءت مرحلة التراسل والكتابة ليبث كل منهما (البطلان) لواعج حبه للآخر، ويؤكد له الرغبة الصادقة في لقائه. وهكذا جاء الوصال في النهاية تتويجا لكل هذه المراحل.

وحينما نتتبع سير الحدث بحيثياته وتراكماته داخل "حكاية العشاق" ؛ لا نلفيه يتخذ مسارا واحدا منتظما معروفا سلفا، بحيث يقع فيه كل شيء طبيعيا مكتملا في صورة بسيطة، بعيدا عن كل الصدامات والعراقيل والعوائق . بل على العكس تماما، هذه الأخيرة تبرز هنا وهناك على مساحة السرد، لتصنع ذلك التوتر الذي يطبع عادة الفن الحكائي، ويمنحه جماليته المؤثرة.

وهكذا « تتجلى ملامح التحكم في بنائية الحدث عبر التوترات الحديثة التي تتحكم في النص حين كانت تصل درجة التوتر في بعض الأحيان إلى مرحلتها القصوى فتقرر الشخصية إثر ذلك اتخاذ قرار هام وخطير ».[1] ولعل أقصى

---

(1) الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، ص:132.

درجات التوتر تلك التي نستشعرها في نص الحكاية، حينما يقطع علينا السارد حديثه الشيق عن أجمل لقطات الوصال بين العشيقين، ليعود بنا إلى ماضي زهرة الأنس، فيخبرنا عن علاقتها القديمة بذلك الرجل "البربري" الذي عشقها وتعود زيارتها مرة كل سنة، وقد قرب إبان ذلك بالنسبة لزمن الحكاية في النص. حيث نكتشف على الإثر أن هذه المعلومات كانت بمثابة مؤشر على قرب بروز عقدة الحكاية.

وهي العقدة التي تبدأ بذلك الطرق على الباب الذي قطع على الحبيبين جلستهما الحميمية فجأة، لينجلي الموقف عن وصول كتاب من البربري إلى زهرة الأنس؛ حاولت هذه الأخيرة تحت قلق الصدمة إخفاءه عن ابن الملك، لكنها لم تفلح في طرد هواجس الشك والريبة من نفسه: « إلى أن كان ذات يوم من الأيام، وابن الملك في دار زهرة الأنس، على ما سبق ذكره، وهم في المدام والأشعار وسماع (الوتار) وإذا بالباب يطرق فخرجت جارية ... ودخلت سريعة وأشارت إلى زهرة الأنس فقالت لها وتكلمت معها سرا وناولتها كتابا، وابن الملك ينظر إليهم خفية بحيث لم يروه، فلما دخلت زهرة الأنس وجلست سألها من طرق الباب فقالت له إن بعض جيراننا أرادوا شيئا فأعطيناهم، فسكت ابن الملك وأظهر تصديقه لها ».[1]

وهنا تبلغ درجة التأزم ذروتها، وتصل الإثارة أقصى درجاتها لتزرع في ذات المتلقي مزيجا من مشاعر الخوف والحيرة والقلق والانتظار، وهو يتابع اللقطة الموالية: «وأخذ يشرب المدام، ويسقي زهرة الأنس من ثغره إلى أن غلب عليها الخمر وسكرت ونامت في حجره، فأدخل يده في جيبها وأخرج كتابا مختوما، فكه وقرأه وفهم معناه ووجد فيه شعرا، وهو من عند ذلك الرجل البربري الذي تقدم ذكره، فاصفر وجه ابن الملك وظهر عرق الغضب بين عينيه ».[2]

---

[1] حكاية العشاق، ص:89.

[2] م.س، ص:89 .

يقول الأستاذ بويجرة معلقا على هذه اللقطة: « إن لقطة مثل هذه وفق سياق النص تعطي حركية جمالية للحدث وللبناء الجمالي للنص ككل، وذلك لكونها قادرة على خلق فضاء تأويلي لكل الأحداث السابقة واللاحقة ».[1]

وفي خضم التساؤل والتأويل تتشابك خيوط العقدة، فيحصل ما يعرف في بنائية الحدث "بانعدام التوازن"، إذ يقرر ابن الملك هجر محبوبته تحت وطأة الصدمة التي ألهبت نيران الشك والغيرة في صـــدره. وعبثا حاولت زهرة الأنس صده عن ذلك ؛ لتحدث القطيعة في جو مشحون بالمأساوية.

وما كان المؤلف ليهمل إمكانية الصلح بين العشيقين، ومن ثم إرجاع المياه إلى مجاريها الطبيعية. فكان لا بد من توفير أسباب العودة والرجوع، ولكن هذه العودة أو المصالحة لم تحدث سريعة أو بشكل مقحم مفتعل، إذ اقتضت حيثيات الحكي أن تتم تلك «المصالحة بين الحبيبين حسب تدرج كرونولوجي»[2] مثلما كان الأمر تماما في البداية عندما قطع البطلان مراحل عديدة قبل أن يتحقق وصالهما.

وهكذا بدأت محاولات الصلح بذهاب "خريفة الصيف" جارية زهرة الأنس إلى ابن الملك لمعاتبته على تسرعه، وإقناعه بألا مبرر لسوء ظنه: « ... يا ابن الكرام ويا فاهم المعنى والكلام، اسمع ما أقــول وكف عن ذا الملام، الإنسان ابن يومه لا ابن أمسه، والحر لا يؤاخذ بذنب صار قبله... ».[3]

وحين باءت هذه المحاولة الأولى بالفشل، عاودت خريفة الصيف تحت إلحاح سيدتها محاولة ثانية، لكن مصيرها لم يكن افضل حالا من سابقتها.

---

[1] الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، ص:132.

[2] م.ن، ص: 133.

[3] حكاية العشاق، ص: 96 .

وأخيرا لم تجد الجارية من سبيل أمام صدود وإعراض ابن الملك سوى إقناعه بشكل عملي، حين خاطبته قائلة: « إن لم تسمع لقولي ابعث معي نديمك يراها ويخبرك عما حل بها من أجلك، وحاش مثلك لا يرحم من بكـــى، ولا يسمـــع لمن شكـــى، والجود والفضل منكم خلقا »[1] وهنا لم يجد ابن الملك من مفر سوى أن يكتب خطابا لزهرة الأنس يشرح لها فيه موقفه ويؤكد لها في حرصه على عدم نسيانها .

ومثلما حدث في حيثيات وملابسات تحقق الوصال بين الحبيبين في أول الأمر، حين عاد الفضل في ذلك للشيخ العطار بفضل حكمته وذكائه وإنسانيتـــه، فإن عـــودة الوصـــال من جديـــد بين العشيقين وانقشاع غشاوة الهجر والخصام عنهما، لم تتحقق بشكل نهائي إلا على يد هذه الشيخ نفسه. فكأن السارد قد حمل هذا الرجل وظيفة "المساعد" أو "المعين" المعروفة في التحليل الوظائفي البنيوي، [2]

فجعله ظهيرا للبطلين، وسخره لخدمتهما في السراء والضراء . لذا كان دوره بارزا في إعادة التوازن من جديد، حين عاد البطلان إلى وصالهما ونسيا خصامهما. وهو الوصال الذي اقتضت بنائية الحدث ألا يقع مباشرة وبسهولة –كما رأينا– بل بعد عناء شديد.

وحتى حين يتحقق هذا الوصال الجديد، وفي الوقت الذي نخال فيه أن الأمور قد استقرت وأن نهاية الأحداث قد آنت يفاجئنا الراوي بانحراف آخر في حركية السرد يزرع التوتر من جديد في حيثيات الحدث. وذلك عندما تدخل تلك العجوز الشمطاء معترك الأحداث، لتضطلع –بحق– بوظيفة "المناوئ" أو

---

[1] م . ن، ص :97 .

[2] ينظر: منطق السرد، ص:23.

"المعارض" حسب مصطلح "غريماس" (Gréimas)؛[1] إذ تحاول زرع الفتنة والشقاق بين الحبيبين، وتعكير جو الصفاء بينهما، عندما تسعى في مكر ودهاء إلى الجمع بين "البربري" و"زهرة الأنس" وإبعادها بالتالي عن "ابن الملك". وكادت تنجح في مسعاها بالتعاون مع بعض جواري زهرة الأنس المواليات للبربري، لولا أن البطلة قاومت تلك المساعي بعناد، وأصرت على قطع كل صلة بذلك الرجل، والتشبث بعلاقتها العاطفية مع ابن الملك.

وأخيرا يتحقق التوازن الجديد بتحقق الوصال بشكل نهائي بين زهرة الأنس وابن الملك، واختفاء البربري تحت وطأة الغضب واليأس ؛ وتتجرع العجوز الماكرة مرارة الخيبة، إذ ينجلي الموقف عن هذه اللقطة التي تسأل فيها زهرة الأنس جواريها وقد رأت تلك العجوز تلطم وجهها، و تنتف شعرها: « ... ما شأن هذه العجوز تلطم في وجهها؟ فقالوا لها، يا (ستي) لما خرجت وسرت مع ابن الملك إلى البستان فرآكما البربري، حين ركبتم وخرجتم اغتاظ وغضب، وبعث (خديمه) وأخذ حوائجه

وحلف لا يعود إليك ولا يعرفك ولا تعرفيه وفي صبيحة غد يسافر إلى بلده. فقالت زهرة الأنس ذلك ما كنت أبغيه وأتمناه ».[2]

ويلخص الأستاذ بويجرة ظاهرة البنائية الفنية للحدث في حكاية العشاق حين يؤكد على أن « رغبة الحكي لم تكن مجرد إرسال خطاب بسيط يعتمد على التسلسل والترتيب قصد نقل قصة من ذات المبدع إلى ذات متلقيه،

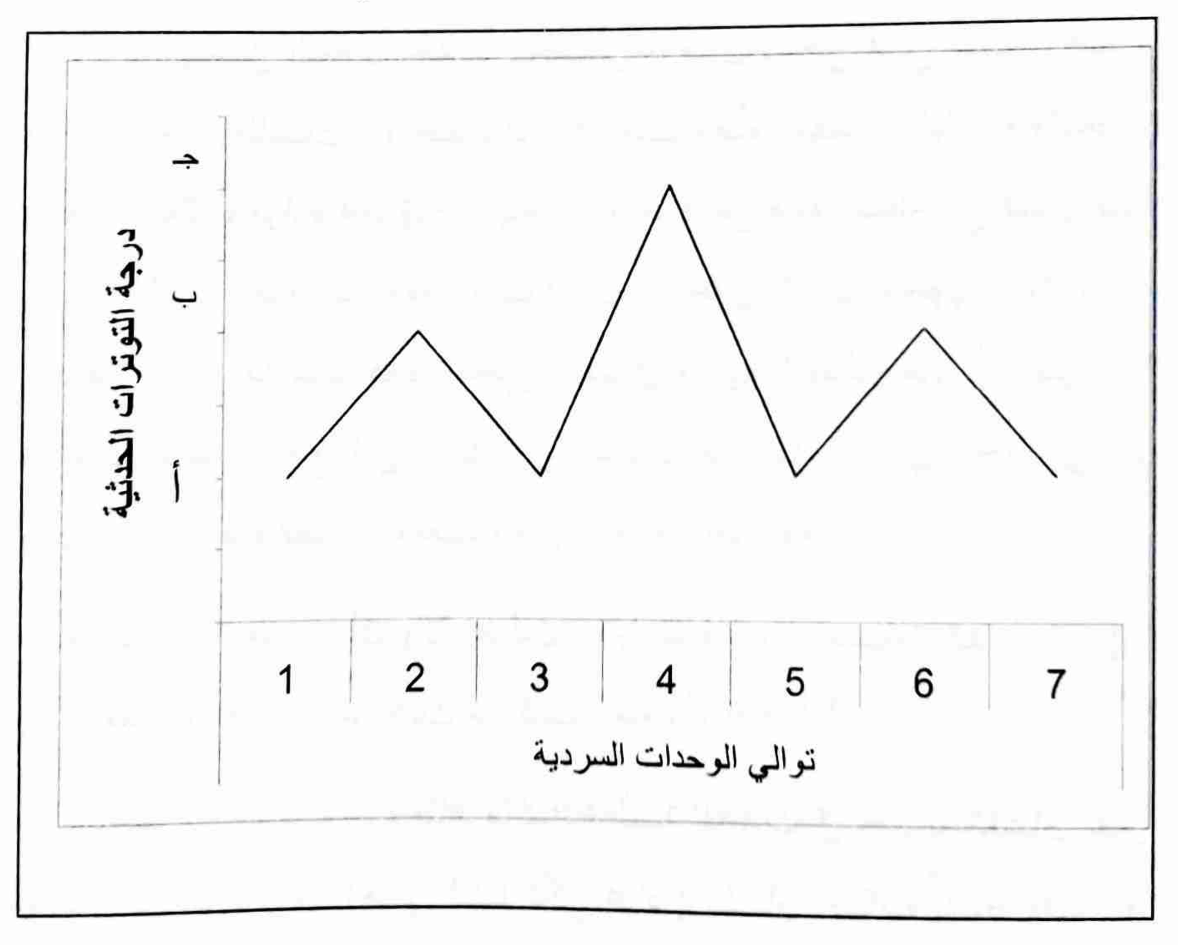
---

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي (ط1، آب 1991، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت) ص:36.

(2) حكاية العشاق، ص:131.

بل إن مقصدية الإثـــارة والبنائية الفنية كانت جلية ومهيمنة، حين كانت جـــل الأحـــداث تتصف بالتصـــادم والالتواءات والتعقيد، الشيء الذي يفرض على قارئ النص الخوض في صميم السؤال والتحاور مع "الما بعد"... ». (1)

ولو حاولنا وضع رسم بياني للمسار السردي في حكاية العشاق، يعكس أفقيا الوحدات السردية الكبرى، وعموديا مختلف التوترات التي طبعت الحكاية من بدايتها إلى نهايتها، فإنه سينجلي لنا على الشكل التالي :



و يمكننا استقراء رموز هذا الرسم البياني على الشكل التالي :

-أ1 : بداية الأحداث، وتجسدها "الوصية".

---

(1) الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، ص: 133، 134.

-ب2 : بداية أول توتر بسبب خرق الحظر (مخالفة الوصية).

-أ3 : حالة التوازن بتحقق الوصال.

-جـ4 : انعدام التوازن إثر وقوع الهجر.

-أ5 : عودة التوازن بعد المصالحة.

-ب6 : ظهور خطر انعدام التوازن من جديد.

-أ7 : تحقق التوازن النهائي ونهاية الأحداث.

ويعكس لنا هذا أهم التوترات الحدثية في "حكاية العشاق"، وهي ثلاثة رئيسية متفاوتة في درجاتها ؛ يتمثل الأول في خرق الحظر المتعلق باجتناب العشق، وما نجم عن ذلك من مكابدة آلام الوجد والصبابة والوحشة، بينما تمثل التوتر الثاني عقدة الحكاية حين أصيبت العلاقة بين العشيقين بذلك الشرخ الخطير؛ وهو بذلك أشد التوترات وأقواها درجة. وأخيرا يتجلى التوتر الثالث في معاناة زهرة الأنس من مكر العجوز، وخطر البربري قبل أن تتخلص منهما نهائيا .

ولا بد من الإشارة إلى ملاحظة مهمة ؛ إذ على الرغم مما يطبع سيرورة الحدث من توترات مختلفة، فإن هذه الأخيرة لا تتجسد في مظاهر عنيفة يطبعها الصراع المادي أو الخارجي. فالبطل في "حكاية العشاق" لا يدخل في صراع صريح مع المعتدي (البربري)، ويتجنب كل رد فعل عنيف في عقاب البطلة، ليكتفي بهجرها والغضب منها. ويسلك البربري السلوك نفسه عندما يتأكد من عزوف البطلة عنه بسبب ابن الملك. وبالمثل يقال عن معاملة زهرة الأنس للعجوز الماكرة التي حاولت زرع الشقاق بينها وبين البطل وإيقاعها في شراك البربري، فهي معاملة اتسمت بالمرونة واللين أكثر من العنف والصرامة اللذين يقتضيهما موقف كهذا.

وقد أشار الدكتور أبو القاسم سعد الله في مقدمة تحقيقه لنص "حكاية العشاق" إلى هذه الملاحظة حين قال: « ... فالقصة إذن خالية من العنف وتميل إلى النعومة في الألفاظ والبطء في الحركة وتعتمد في حل المشاكل على الظروف والمناورات أكثر من التخطيط والمواجهة ».[1] وفي هذا ما يعزز بنية الحدث الانفعالية التي هيمنت على تمظهراته وتجلياته على امتداد الحكاية، فقد اقتضت الانسياق وراء العواطف والانفعالات المتدفقة، أكثر من الاهتمام بخوض المغامرة وممارسة الصراع العنيف.

2-3- نظام صوغ المتن الحكائي:

فإذا انتقلنا إلى نظام صوغ المتن الحكائي، باعتباره مؤشرا مهما على البنائية المتكاملة للحدث؛ ألفيناه في " حكاية العشاق " يحافظ على الصورة المثالية المفترضة للقصة، أي على الحد الأدنى للحبكة الكاملة التي « تبدأ بوضع أول يتصف بكونه متوازنا، ثم يضطرب هذا الوضع بحكم ما يطرأ عليه من قوى تغير اتجاهه، فيحدث وضع جديد يتصف بانعدام التوازن، ثم يعود التوازن من جديد بفعل قوة أخرى مضادة والتوازن الثاني مشابه للأول ولكنهما مختلفان ».[2]

ومثلما رأينا في بداية هذا المبحث، فإن وضعية التوازن الأول في حكاية العشاق تتمثل في تمتع العشيقين بالوصال، ثم ينعدم التوازن عندما تخيم ظلال الهجر والفراق على علاقتهما؛ وأخيرا يعود التوازن من جديد بعودة الوصال وتحققه بشكل كامل ونهائي. ومن ثم فهو يشبه وضعية التوازن الأول، لكنه

---

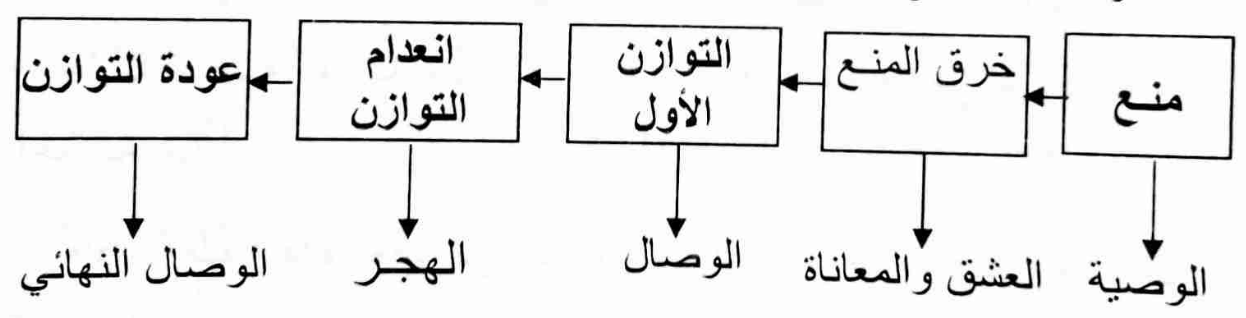
[1] د. أبو القاسم سعد الله، مقدمة تحقيق مخطوط "حكاية العشاق"، ص:18 .

[2] د.السيد ابراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة(دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ط1، 1998، القاهرة، مصر). ص: 43.

يختـــلف عنه في هـــذا الجانب، أي أنه توازن نهائي لا يتهدده أي خطر مثلما كان الحال مع الأول؛ فكل من البربري غريم ابن الملك ومساعديه , وعلى رأسهم العجوز الماكرة, قد انسحبوا من الميدان بعدما يئسوا من محاولة التفريق بين البطلين.

لكن ما يميز الحبكة الفنية في حكاية العشاق، هو كون وضعية التوازن الأول لا تتصدر أحداث الحكاية منذ اللحظات الأولى؛ وإنما جاءت هذه الوضعية ثمرة ونتيجة حيثيات حدثية سابقة كانت بمثابة بؤرة تفجير الحكي. ونعني بها هنا -مثلما سبق ذكره-وصية الملك لابنه وهو يصارع الموت، وما تضمنه من تحذير من خطر العشق، ثم كيف اخترق ذلك المنع ليحدث فعل العشق, وما صاحبه من انفعالات حادة توجت بتحقيق الوصال، أي بوضعية التوازن الأول.

و يمكننا التمثيل لهذا المسار السردي بالخطاطة التالية:



ومن خلال هذه الخطاطة يظهر لنا أن نظام صوغ المتن الحكائي المذكور قائم على نظام التوالي الذي يتميز بأن « المتن فيه يترتب في الزمان على نحو متوال بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءا بعد آخر دون ما ارتداد أو التواء في الزمان».[1] كما يتميز هذا النظام أيضا بتركيزه على الاستهلال الذي

---

(1) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي(المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/الدار البيضاء المغرب، ط1، حزيران 1990) ص: 108.

يعمل على تأطير المادة الحكائية بتحديد خلفيتها الزمانية والمكانية تمهيدا لسيلان المتن في الزمان.[1]

وعند العودة إلى "حكاية العشاق" نجدها تبدأ بهذا الاستهلال : « فيما مضى وتقدم كان بالجزائر ملك شائع في الجود والكرم، ذو سطوة عظيمة وكرم جزيـــــل... ».[2] نلاحظ أن السارد هنا قد حدد لنا الخلفية المكانية بوضوح " الجزائر"، لكنه قدم لنا مثيلتها الزمانية على وجه الإطلاق والعموم، دون تحديد دقيق للفترة المقصودة بـــ « فيما مضى وتقدم»؛ وإن كانت هذه العبارة مؤشرا واضحا على ماضوية الأحداث والوقائع.

هذا بالإضافة الى أن المتن المذكور القائم على نظام التوالي والتتابع « يقوم في الوقت نفسه بصورة أو بأخرى على بذر " نبوءة إرصادية "تشي بما سيكون عليه المتن، ويفضي ذلك الى خاصية تعد من أبرز خواص المتون المتتابعة ألا وهي خضوعها لمنطق السببية، حيث يكون السابق سببا للاحق، ويكون اللاحق نتيجة لما سبقـــه. وترتبا على هذا يتأزم المتن في لحظة ما هي ذروة للمادة الحكائية ».[3]

فإذا ما طبقنا هذه الخصائص النظرية على متن حكاية العشاق، وجدنا أن "النبوءة الإرصادية"، إنما تمثلت في تحذير الملك ابنه من مغبة الهيام في بحر العشق: « يابني إياك والعشق فتهلك نفسك وينخرب ملكك».[4] فهذه العبارات التحذيرية تزخر بدلالات عمـــيقة تؤطر متـــن الحكاية كله، وتزرع في نفس القـــارئ بذور التســـاؤل والتأويل، خاصة عند ربط هذا التحذير

---

[1] ينظر المرجع نفسه، ص:108 – 109.

[2] حكاية العشاق، ص: 23.

[3] المتخبل السردي، ص:109.

[4] حكاية العشاق، ص:24.

بعنوان الحكاية :" حكاية العشــاق في الحــب والاشتياق". فحيثيات القراءة والتأويل تقتضي أن ندرك مما سبق أن ابن الملك سيخوض غمار بحر العشق، رغم تحذير والده؛ ومن ثم فإنه سيعب من لذاته، كما سيتجرع مرارته. وبين هذا وذاك تتابع الوقائع والأحداث، متولدا بعضها عن بعض حسب منطق السببية ؛ فالوصال كان ثمرة لما سبــقه مــن رغبة البطلــين المتبــادلة والعودة الى ماضي زهرة الأنس بتدخل البربري، كانت سببا في حــدوث القطيــعة والهجر بينهما، وأخيرا تحققت النهاية السعيدة تتويجا لعدة عوامل وأسباب.

وخلاصة القول، تجعلنا نستنتج كيف ساهم التنظيم السابق للأحداث –عبر المتن الحكائي- في بناء النسيج القصصي للمبنى الحكائــي، حيث شكلــت الوقائع جمــلة من"الحوافز" بتعبير الشكلانيين، [1] أسهمت في تحريك وتوجيه الأحداث داخل النسيج القصصي للمبنى الحكــائي، وذلك بفضل التنظيم المحكم لحبكة الحكاية وعقدها، مما جعل المتن كله يتسم بالوحدة والتماسك. هذا الى جانب أن تلك الحوافز« تسهم أيضا في الإيهام بالواقعية، وبالتالي إضفاء صبغة جمالية متميزة على العمل الأدبي ».[2]

لكن الوحدة والتماسك اللذين طبعا متن حكاية العشاق:، يعتريهما بعض النقص والوهن بسبب لجوء المؤلف إلى ظاهرة الاستطراد مرتين متتاليتين؛ وذلك حين تدخل ليوقف مجرى السرد الحكائي، ويقطع سيرورة الحدث، فاسحا المجال للحديث عن تعريف العشق، وعن الحب وأنواعه في قالب تعليمي تقريري، مع إقحام وجهة نظره في ذلك استنادا الى تجاربه الخاصة، كقوله: «وأذكر منه ما جربت في نفسي... »، [3] وكذا :« وأقول أيضا أما العشق

---

(1) ينظر: الطاهر روائينية، قراءة في التحليل السردي للخطاب (مجلة التواصل، جامعة عنابة، العدد:4، 1999) ص:09

(2) م.ن ص:09.

(3) حكاية العشاق، ص:50.

الذي يكون بالنظر والرؤى قبل الوصل وتمكنه من محبوبه مما جربت في نفسي عندي.... ».[1]

إن هذا التدخل الصريح من الكاتب لإيقاف حركية السرد، قد أخل -من غير شك- بنظام الحكي الذي أسلم المؤلف قيادته إلى ذلك الراوي المجهول المختفي وراء عبارة (قال صاحب الحديث). ولكن مع ذلك فإن هذا الخلل لم يؤثر بشكل سلبي كبير على بنائية الحدث الروائي، الذي ظل محافظا على نسقه العام خارج الاستطرادين المذكورين.

ثانيا : عالم الشخصية :

سنحاول ولوج عالم الشخصية في نص " حكاية العشاق" انطلاقا من منظور التحليل البنيوي السيميائي، الذي يعرف الشخصية الروائية بأنها « العلامة التي تقوم بوظيفة ذات أصل نحوي، أو الشخصية العامل أو المشارك أو الوكيل».[2]

وهي وفق هذا المنظور تخالف مفهوم الشخصية الروائية التي تحيل على مرجعيتها الخارجية أي على الشخص الواقعي . إنها تكتسي هنا طابعا لسانيا حين تأخذ وظيفة ذات بعد نحوي كتلك التي تضطلع بها الكلمة في الجملة؛ ومن ثم تصبح الشخصية جزءا أساسيا من المكونات السردية الأخرى , « ذلك أن الشخصية أمست تنهض على التسوية المطلقة بينها وبين اللغة والمشكلات السردية الأخرى. ومن أجل ذلك عدت الشخصية مجرد كائن من ورق، وأنها أولا وقبل كل شيء مشكلة لسانياتية».[3]

---

[1] م.ن، ص:51.

[2] محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي (إفريقيا الشرق 1991)، ص:117.

[3] د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد (سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، ط1، ديسمبر 1998) ص:93.

1- الشخصية حسب النموذج العاملي:

لقد اهتمت البنائية المعاصرة بالشخصية الحكائية انطلاقا من الدور الذي تؤديه في القصة، فأصبح التركيز على فعل الشخصية أكثر من الاهتمام بصفاتها ومظاهرها الخارجية. وهي نظرة مستمدة من مفهوم الوظائف في اللسانيات، حيث لا تتحدد دلالة الكلمة في الجملة منفصلة عن السياق، بل تتحدد من خلال الدور الذي تؤديه تلك الكلمة وسط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام للجملة.[1] وقد اعتبر رولان بارت« الشخصية ضميرا نحويا يتموقع في السرد وفقا لشفرة المؤلف ».[2]

وقد سبقت لنا الإشارة إلى دور الشخصية في النص الحكائي، موضوع بحثنا، في معرض حديثنا عن تجليات الحدث وبنائيته. ذلك أن الحدث والشخصية إلى جانب الزمان والمكان أو الحيز، تؤلف مجتمعه لحمة العمل السردي، وعروته الوثقى التي لا يمكن فك خيوطها إلا على سبيل الدراسة الإجرائية. التي تقتضي أحيانا تحليل كل عنصر على حدة.

1-1-العوامل والممثلون:

من هنا سيتوجه تحليلنا لعنصر الشخصية في نص "حكاية العشاق" الى تحديد طبيعتها من خلال الدور الذي تؤديه في بناء الحدث الروائي، وفي علاقتها ببقية الشخصيات التي تشارك فيه؛ أي بوصفها شخصية فاعلة يصدر منها أو يقع عليها فعل تماشيا مع التحليل البنيوي العاملي. يقول كلود بريمون « يجب أن

---

(1) ينظر:حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدب (المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/الدار البيضاء المغرب ط1، آب 1991) ص:52.

(2) النقد البنيوي والنص الروائي، ص:116.

تتمثل بنية القصة في حزمة من الأدوار التي تعبر عن نمو موقف المجموعة، حيث يقوم كل منها بالفعل أو يقع عليه الفعل، كل حسب وضعه الخاص».[1]

ولعل أصدق تجسيد لهذا الطرح يمثله النموذج العاملي الذي جاء به " غريماس"؛ ويتلخص في التمييز في مفهوم الشخصية الحكائية بين مستويين: مستوى عاملي يهتم بتصنيف الأدوار والوظائف التي تؤديها الشخصيات تصنيفا شموليا مجردا، ومستوى ممثلي يحدد الأفراد أو الشخصيات التي تجسد تلك الأدوار في الحكي. وحدد"غريماس" ستة عوامل لكل حكي تتشكل في ثنائيات متقابلة :

الذات /الموضوع، المرسل/المرسل إليه، المساعد/المعارض. وتأتلف هذه العوامل في ثلاث علاقات رئيسية هي: علاقة " الرغبة" وعلاقة " التواصل"، وتخصان معا العوامل الأربعة الأولى، ثم علاقة "الصراع"

و تتعلق بالعاملين الأخيرين.[2]

وفي خطاب "حكاية العشاق" نجد العوامل الأربعة الأولى (الذات/الموضوع، المرسل/المرسل إليه) يجسدها ممثلان رئيسيان هما بطلا الحكاية "ابن الملك" "وزهرة الأنس"؛ إذ يتبادل الاثنان المواقع والأدوار دون أن يؤثر ذلك على المستوى العاملي الذي يؤديانه. وقد أشار " غريماس" إلى إمكانية أن يقوم الممثل (الشخصية) بأكثر من دور عاملي واحد في الحكي.[3]

فابن الملك يعتبر ذاتا فاعلة تؤدي فعل العشق الذي يقع على زهرة الأنس (موضوع العشق)، في نفس الوقت الذي تقوم فيه هذه الأخيرة بالدور نفسه،

---

[1] منطق السرد، ص: 62.

[2] ينظر: بنية النص السردي، ص: 52.

[3] ينظر : بنية النص السردي، ص: 37.

فتصبح هي ذات الفعل، وابن الملك موضوعه. فالعشق بينهما كان متبادلا حين هام كـــل منهما بصاحبه منذ البداية حتى قبل أن يعرف رد فعله. ومـــن ثم يصبح أيضا كل منهما مرسلا ومرسلا إليه في ذات الوقت، باعتبار رغبتـــهما الذاتية المشتركة في العشق والوصال، دون أن يكون هناك طرف آخر دفعهما إلى ذلك دفعا.

يقول الراوي عن " ابن الملك": «...و أما ابن الملك فإنـــه بات تلك الليلة لما دخـــل من القنص هـــو وأصحابه في شرب المدام، ونشد الأشعار علـــى حس الأوتار، وهو غاطس في بحر الغرام متفكـــر في زهـــرة الأنـــس بـــدر التمام...إلى أن أصبح وهاج عليه الغرام بكى وأنشد وقال :

يازهرة الأنس يامن بذكرها همت تولعا وهجـــرت المنام

سلام عليكم ما هبت نسمة وبان كوكب تحت الغمـــام».[1]

أما زهرة الأنس" فيصف الراوي تمكن غرام "ابن الملك" من نفسها بعدمـــا رأتـــه بقولـــه :«....و دخلت زهرة الأنس دارها مع جواريها، وهي غارقة في بحر الغرام والوجد والهيـــام تنهـــدت وبكت وأنشـــذت وقالـــت شـــعرا ودموعها تتدفق:

لا شك حبيبي غرامـــك قاتلـــي يا غزال السحر يابديع المنظـــر

إن لم تجد بالوصل يا إمام قبلتي فحبك سيي لسكون القبـــــر».[2]

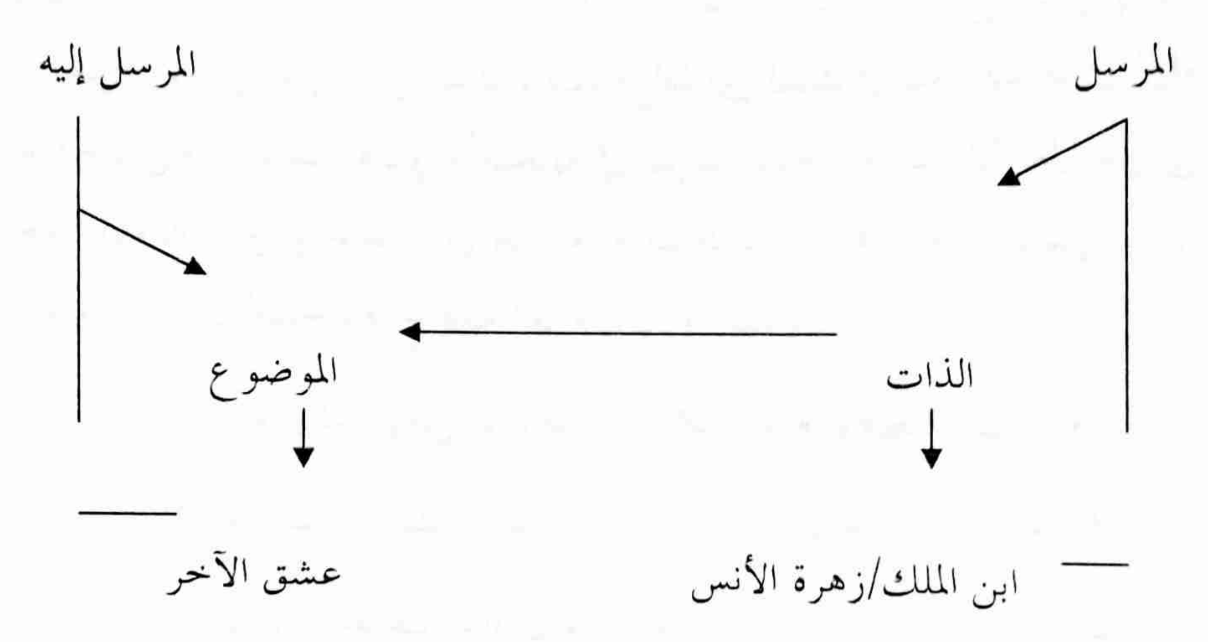
من هنا يصبح البطلان طرفين لمعادلة واحدة يستدعي كل منـــهما الآخـــر. وعلى عكس ما هو شائع في الحكايات الشعبية والخرافية أين يقوم البطل وحده

---

(1) حكاية العشاق، ص:39 .

(2) م . ن، ص:36.

برحلة المغامرة مدفوعا من طرف جهة ما، بحثا عن المرأة التي ستصبح حبيبته أو زوجته؛[1] فإن البطل في حكاية العشاق يتقاسم نفس الدور العاملي مع البطلة، فهما ممثلان لدور واحد (الذات الفاعلة) ينشدان عشق ووصال بعضهما؛ أي أن العشق والوصال يشكلان الموضوع الهدف لكليهما. ويمكننا تمثيل ذلك بالترسيمة التالية :

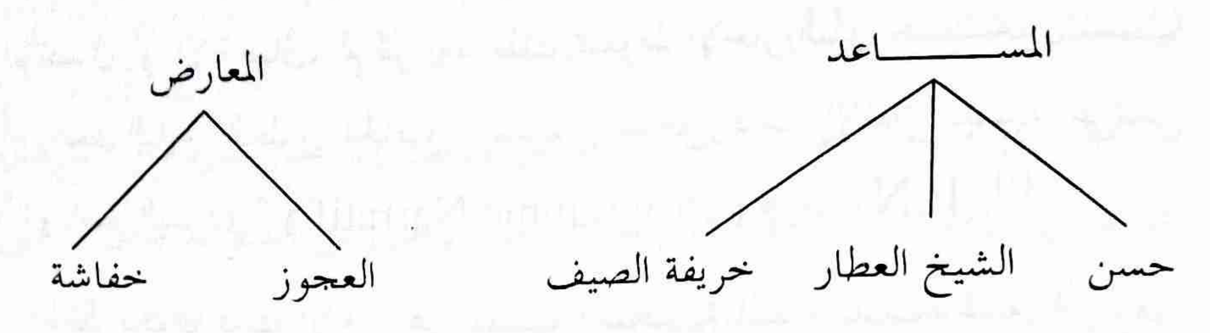


أما بالنسبة لعاملي المساعد/ المعارض، فيتعدد الممثلون الذين يجسدونهما في الحكي، فالأول يمثله كل من الشيخ العطار إلى جانب "حسن" نديم ابن الملك و"خريفة الصيف" جارية زهرة الأنس، لأنهم يسعون جميعا إلى تحقيق نفس الغاية: مساعدة العشيقين على تحقيق الوصال بينهما. بينما يؤدي دور العامل المقابل (المعارض) شخصية "العجوز" الدميمة بالدرجة الأولى، ثم شخصية "خفاشة" إحدى جواري زهرة الأنس بدرجة أقل، فكلتاهما تحبان البربري غريم ابن الملك، وتتمنيان ارتباط زهرة الأنس به وبقاءها في كنفه. ومن أجل ذلك تسعيان الى زرع الشقاق بين البطلين وقطع حبل الوصال بينهما.

---

(1) ينظر: منطق السرد، ص:40، وتكون تلك الجهة غالبا مجسدة في الأميرة وأبيها أو السلطان.

وهذا الشكل يلخص ما ذكرنا:



1-2 - العلاقات

فإذا انتقلنا إلى انتظام هذه العوامل بشخصياتها (ممثليها) المختلفة ضمن العلاقات السابقة التي حددها غريماس، والمتمثلة في علاقة الرغبة، علاقة التواصل، علاقة الصراع، فإننا نستقرءها في نص حكاية العشاق كما يلي:

أ-علاقة الرغبة:

وتتعلق بالراغب "الذات"والمرغوب فيه "الموضوع"، وهي تتحقق على مستوى الملفوظ السردي في نمطين :"ملفوظ الحالة" (Enoncé d'état) و"ملفوظ الإنجاز " (Enoncé de faire)، فإذا كانت الذات "ذات الحالة" (Sujet d'état) فـــي حالة انفصال عن الموضوع فإنها بناء على علاقة الرغبة ترغب في الاتصال به. والعكس صحيح، أي إذا كانت هذه الذات في حالة اتصال بالموضوع فإنها ترغب في الانفصال عنه. ويرمز للاتصال بـــ ($\cap$) بينما يرمز للانفصال ب ($\cup$)، وتتولى "ذات الإنجاز" (Sujet de faire) أي الممثل، القيام بالدورين إما الاتصال ($\cap$) وإما الانفصال ($\cup$)، ويسمى ذلك "بالإنجاز المحول" (Faire Transformateur) ويرمزله بـــ (F.T)[1]

[1] ينظر: بنية النص السردي، ص: 34. ونحتفظ هنا بجميع الرموز كما احتفظ بها المؤلف نفسه، بعد أن نقلها حرفيا عن كتاب: "الحكاية، ماذا أعرف عنها؟" لصاحبه "جون ميشال أدم J.M Adam، وقد وضع هو الآخر هذه الرموز استنادا الى غريماس .

فعلاقة الرغبة بين الذات والموضوع تمر أولا عبر ملفوظ الحالة الذي يجسد الاتصال أو الانفصال، ثم تمر بعد ذلك بملفوظ الإنجاز الذي يجسد تحول اتصاليا أو انفصاليا.و التطور الحاصل بسبب تدخل ذات الإنجاز يسميه غريماس "البرنامج السردي" (Programme Narratif) ورمزه(P.N).[1]

وقد تكون ذات الإنجاز هي نفسها الشخصية الممثلة لذات الحالة.[2] وهو ما نلمسه في حكاية العشاق، حيث الممثلان الرئيسيان، البطل والبطلة، يتقمصان معا دور ذات الحالة، ودور ذات الإنجاز في الوقت نفسه، من خلال سعيهما معا لتحقيق رغبتهما في الوصال . ويمكن التمثيل لما ذكر بالترسيمة الموالية:

ملفوظ الحالة		ملفوظ الإنجاز
(S.E) ذات الحالة البطل/البطلة	الموضوع (عشق الآخر)	ذات الإنجاز (S.F) (البطل/ البطلة) ↓
انفصال (ما قبل الوصال) $(S_1 \cup O)$		تحول اتصالي (الوصال) $(S_1 \cap O)$

وبالتحول الاتصالي يتجسد البرنامج السردي (P.N)في هذه المعادلة:

$$PN = F.T\,(S.F)\quad [\,(S_1 \cup O) \rightarrow (S_1 \cap O)\,]$$ [*]

إذن ذات الحالة (S.E)المتمثلة في البطلين معا، تحولــت إلى ذات الإنجاز (S.F) لتجسيد البرنامج السردي (P.N) الجديد بفضل التحول الاتصالي

---

[1] ينظر المرجع نفسه :34.

[2] م.ن، ص:35-34.

[*] الرمز S1 يعني ذات الحالة "Sujet d'état"، أما الرمز (O) فيشير الى الموضوع ذي القيمة"Objet de Valeur"

المتمثل في تحقيق الوصال بين البطلين، أي تحقيق الموضوع ذي القيمة (Objet de Valeur)ورمزه(O).

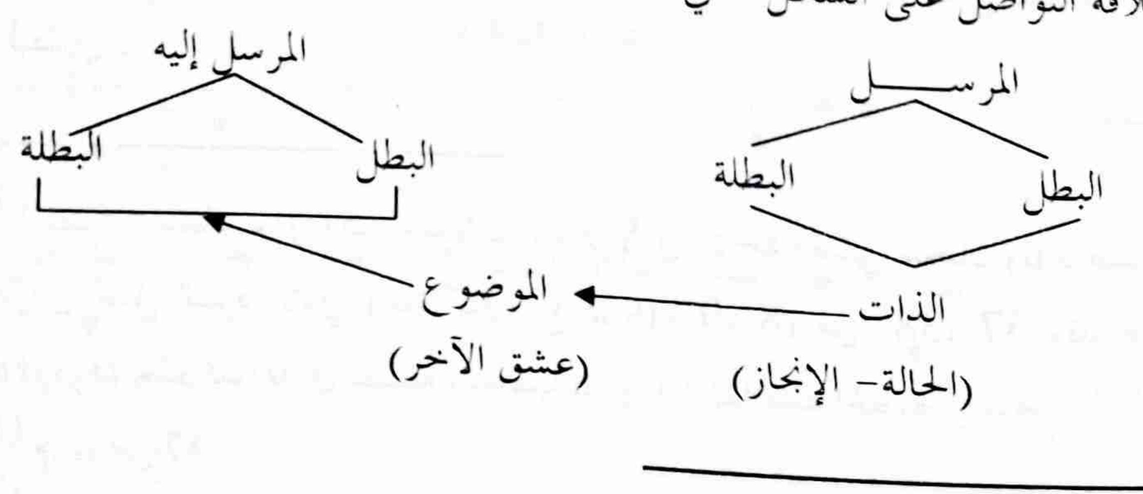
أما على مستوى عقدة الحكاية، فالأمر يختلف إذا صار البرنامج السردي مجسدا في الإنجاز المحول(F.T) وممثلا بذات الإنجاز(ابن الملك)، عاملا على تحويل حالة الاتصال (الوصال)إلى حالة انفصال (الهجر)، حسب المعادلة التالية:

$$PN=F.T\ (S.F)\quad [\ (S_1\ U O) \longrightarrow (S_1 \cap O)\ ]$$

ب- علاقة التواصل:

إن علاقة التواصل تأتي تتويجا لعلاقة الرغبة، فكل رغبة من ذات الحالة يدفعها ويحركها عامل المرسل في اتجاه عامل المرسل إليه. وبذلك فعلاقة « التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع ».[1]

وفي هذا المجال يتبادل الممثلان الرئيسيان - كما رأينا – موقعي المرسل والمرسل إليه باعتبار الرغبة المشتركة بينهما في موضوع العشق .ومثلما وجدنا كلا من البطل والبطلة يؤدي دوري ذات الحالة وذات الإنجاز في علاقة الرغبة، نجدهما أيضا يقومان في الوقت نفسه، بتبادل دوري المرسل والمرسل إليه في علاقة التواصل على الشكل التالي:



---

[1] بنية النص السردي، ص :36.

ويمكننا أن نعزز هذا الاستنتاج بالاعتماد على تصنيف آخر للشخصية، هو تصنيف "تودوروف" (TODOROV) القائم على ما يسميه "بالمحمولات الأساسية " التي تستنتج من خلال أفعال الشخصيات وعلاقاتها، بعضها ببعض، بواسطة قواعد اشتقاقية أهمها قاعدتي "المطاوعة" و" التقابل" ».[1] وتمكن هذه الطريقة المنطقية من اختزال العلاقات العديدة والمتبادلة بين الشخصيات التي يزخر بها نص روائي ما في محاور قليلة محدودة ؛ كما « أنها ثابتة تخبر بصورة صحيحة عن التحول الواقع في العواطف والذي يقع خلال السرد ».[2]

فعندما نطبق قاعدة " المطاوعة " على نصنا، والتي تشكل العلاقة المتبادلة بين طرفين تتجه من الطرف الأول إلى الثاني ومن الطرف الثاني إلى الأول في الوقت نفسه ؛ نلاحظ أنها تتجسد فيه (النص) من خلال علاقة ابن الملك بزهرة الأنس ؛ ففي الوقت الذي يرغب هو بها، نجدة أيضا مرغوبا فيه من طرفها ولذلك يسمي تودوروف هذه القاعدة أيضا " بقاعدة الانفعال"[3] أي أنها تتجلى في الانتقال من الفعل إلى الانفعال. وبناء عليه لدينا حسب طرح تودوروف قضيتان متقاربتان هما:(ابن الملك يعشق زهرة الأنس) و(زهرة الأنس تعشق ابن الملك)، يمكن أن نشتق منهما هذه القضية: (ابن الملك يعشق من طرف زهرة الأنس) وهذا ما يسم فعل العشق بصفة "التعدية"، حيث يتحول الفاعل إلى منفعل، والمنفعل إلى فاعل، ليتجسد ذلك في تبادل نفس المشاعر بين البطلين .

---

[1] ينظر: تزيفطان تودوروف. مقولات السرد الأدبي .ترجمة الحسني سحبان وفؤاد صفا . طرائق تحليل السرد الأدبي (مجلة آفاق، ع:1988، 9، 8) ص: 38، 37 وقد طبق تودوروف هذه القواعد في تصنيفه لشخصيات رواية :"العلاقات الخطيرة".

[2] م.ن، ص:37.

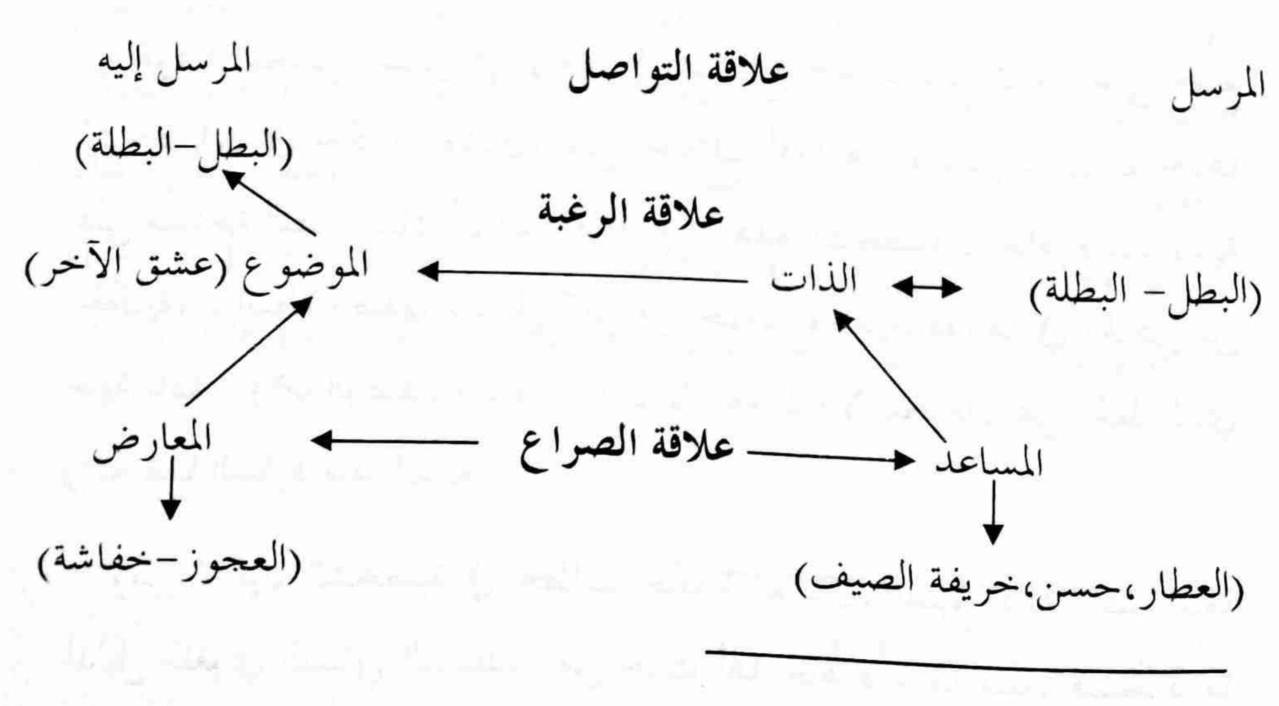
[3] ينظر: مقولات السرد الأدبي، ص:38.

جـ-علاقة الصراع :

وتتعلق بالعاملين الآخرين :المساعد والمعارض « وينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين (الرغبة والتواصل) وإما العمل على تحقيقهما».[1] بحيث يعمل ممثل أو ممثلو العامل الأول (المساعد) على تحقيق رغبة البطلين، بينما يسعى ممثل أو ممثلو العامل الثاني (المعارض) إلى منعها .

فالمساعد يتجسد في "حكايـة العشـاق" في كل من شخصيات "العطار"، "حسن" نديم ابن الملك، و"خريفة الصيف" جارية زهرة الأنس؛ بينما يمثل العامل الثاني (المعارض) كما رأينا سابقا-العجوز والجارية خفاشة .وتقوم بين العاملين علاقة تقابل تتشكل عبر السرد، وتتمظهر في ذلك الصراع الذي يخوضه كل طرف ضد الآخر؛ ولكن دون أن يتجلى في مواجهة حقيقية صريحة بينهما، وإنما يتجسد ضمنيا في المجهودات التي يقوم بها كل منهما من أجل تحقيق هدفه دون أن يتصادم من الآخر.

وبناء على ما سبق يمكننا استخلاص التنظيم العاملي لشخصيات حكاية العشاق حسب الترسمية التالية:



---

[1] بنية النص السردي، ص: 36.

ونلاحظ أننا لم نتعرض في التحليل السابق لشخصية مهمة في حكاية العشاق هي شخصية "البربري". ذلك لأنها ليست شخصية فاعلة على مستوى النص بالمفهوم النحوي؛ ولكن أهميتهما تكمن في توظيفها من قبل السارد لنسج وفتل خيوط حبكة الحكاية، كي تساهم ضمنيا في إذكاء الصــراع بين عاملي المساعــد والمعارض، دون أن تساهم في هذا الصراع بشكل فعلي .

فعلى مستوى كل من المتن والمبنى الحكائيين، يكتفي البربري بالتواجد المحتشم، أي بمجرد الظهور لا الفعل . فهو لا يشارك في صنع الحدث ولكنه يتواجد ضمنه؛ هذا التواجد الذي تسبب في حالة الهجر بين ابن الملك وزهرة الأنس .وعندما تهيئ العجوز المناوئة مع بعض جواري زهرة الأنس أسباب عودة البطلة إلى عشرة البربري، لا يستغل الأخير هذه الفرصة، وإنما يكتفي بردود أفعال سلبية تجاه صدود زهرة الأنس وإعراضها عنه .لذلك تطغى عليه الروح الانهزامية عندما يفضل الانسحاب أخيرا دون أن يكلف نفسه عناء إقناع البطلة بحبه، أو مواجهة غريمة ابن الملك صراحة.

2- الشخصية النمطية :

يقودنا التحليل السابق في الأخير إلى استنتاج سمة أساسية تطغى على جميع الشخصيات في حكاية العشاق، على اختلاف أدوارها، وتباين نسب تواجدها على مساحة النص. ذلك أن السارد يقدم لنا هذه الشخصيات جاهزة منذ بداية الحكاية، بواسطة وصفها بشكل كلي من جهة، وتحديد دورها في الحكي من جهة ثانية . وهما الوصف والدور اللذان لا يتغيران ولا ينحرفان عن الخط الذي رسمه لهما السارد منذ البداية.

ومن ثم فإن الشخصية في خطاب حكاية العشاق، تصبح دليلا يشبه تماما الدليل اللغوي اللساني البسيط، من حيث أنها جاهزة سلفا مثله. فبمجرد ما

يقدم لنا الراوي شخصيات حكايته في بداية السرد، فيخبرنا عن أهم صفاتها وملامحها، ويحدد لنا أدوارها، أي يفصح لنا عن مدلولاتها ؛ تتحول كل شخصية إلى مجرد "دال" يحيلنا دائما على "مدلول" واحد، هو الذي أمدنا به السارد منذ أن قدم لنا كل شخصية لأول مرة بشكل صريح أو ضمني.

فابن الملك وزهرة الأنس تجمعهما صفات وسلوكات مشتركة، تتمثل في حسن الخلق وجمال الخلقة، ورهافة الإحساس، والولوع بالشعر والخمر والغناء، وغير ذلك ... إلى جانب كونهما يتبادلان قصة حب عاصفة. وأما حسن نديم ابن الملك وخريفة الصيف جارية زهرة الأنس، فكل منهما خادم مطيع وفي لسيده، يحرص على تحقيق رغباته، والتخفيف عنه وقت العسرة. والشيخ العطار رجل حكيم دمث الخلق يسعى إلى فعل الخير ومساعدة البطلين وكسب مودهما.

وأما البربري فتاجر فض الطبع، حريص على مصلحته قبل كل شيء، يرغب في زهرة الأنس لكنه لا يرغمها على محبته، ولا يحرص على ذلك. ثم تأتي شخصية العجوز التي خصها السارد بوصف دقيق حين ربط بين ملامحها المورفولوجية (الخارجية) وبين نوازعها النفسية الباطنية، عاملا بذلك على استجلاء صورة العجوز الماكرة المعروفة في التراث الشعبي العربي والعالمي أيضا : «عجوزة عوراء (شينة) الخلقة، طويلة النيبان...» [1] كما يصفها على لسان البربري وهو يعلق على خبثها ومكرها ونفاقها : « أعوذ بالله، من [الستوت]، يا فاجرة لو كانت أخرى مثلك لتأخذون بلادا بغير حرب ولا طراد ».[2]

---

[1] حكاية العشاق، ص: 117.

[2] م . س، ص : 125.

ومن هذا المنظور فإن الشخصية في حكاية العشاق، ليست شخصية نامية، لا تتكامل صورها إلا بتطور الحدث ونموه، وإنما هي شخصية جاهزة تمضي على نفس الحال من بداية القصة إلى نهايتها.

وهذا ما أشار إليه الدكتور "عبد الملك مرتاض" من خلال مصطلح "الشخصية المدورة والشخصية المسطحة .[1] حيث عرف الأولى بأنها الشخصية « المركبة المعقدة التي لا تستقر على حال ولا تسطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار، فهي في كل موقف على شأن».[2]

بينما عرف الشخصية المسطحة بأنها « تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة».[3]

هذه الشخصية المسطحة الثابتة هي النموذج الذي اختاره مؤلف حكاية العشاق ليصبح النمط الرئيسي المهيمن الذي تنتمي إليه جميع شخصيات الحكاية. فعلى الرغم من تبادل هذه الشخصيات التأثر والتأثير فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبين الحدث من جهة أخرى، فإن ذلك لا يغير من صورها النمطية الثابتة التي ترسخ في ذهن القارئ منذ أن يتعرف عليها أول مرة . وقد تبين لنا ذلك من خلال دراستنا لتلك الشخصيات حسب النموذج العاملي.

---

(1) ينظر: في نظرية الرواية، ص:99، 100، وقد أشار الدكتور مرتاض إلى أن أول من اصطنع المصطلح المذكور في تحديد نوع الشخصية هو الروائي والناقد الانجليزي (E.M. Foster) في كتابه :" Aspects of the novel"، وقد نقل "ميشال زراف" هذا المصطلح إلى الفرنسية مترجما إياه بعبارة " Personnages ronds et personnages plats" وهي الترجمة التي مال إلى تفضيلها الدكتور مرتاض.

(2)، (3) م.ن، ص: 101.

ويكفي أن نشير هنا إلى نقطة جوهرية واحدة هي علاقة العشق بين البطلين، التي تضطـــرم جذوتهـــا، وتستعر نارها منذ بداية الحكاية لتستمر إلى نهايتها، لا يخبو لهيبها لحظة واحدة ؛ فابن الملك وجد ليعشق زهرة الأنس وليبقى مخلصا وفيا لحبها رغم غضبه منها، وبالمثل يقال عن زهرة الأنس ؛ والشيخ العطار هو الآخر لا يخرج عن صورة الرجل الحكيم المساعد الساعي إلى غاية واحدة، هي تحقيـــق الوصـــال بين الحبيبـــين، والحفاظ عليه، وبالمثل يقال عن بقية شخصيات الحكاية.

ثالثا : البنية الزمنية :

إن جوهر دراسة البنية الزمنية حسب التحليل السردي، يقوم على ثنائية التقابل بين الزمن الواقعي أي زمن القصة أو الحكاية، وبين الزمن الروائي أي زمن النص أو الخطاب، بحيث « لا يتسنى لنا أن نحدد الوضعية الزمنية للرواية إلا إذا نظرنا في وقت واحد معا في كل العلاقات التي تتأسس بين الزمن في الروايـــة والزمن في القصة التي تحكيها».[1]

وقد حدد "جيرار جنيت" (Gérard Genette) ثلاث مقولات أساسية لدراسة الزمن في الرواية هي: ترتيب الأحداث، المدة، ومعدل التردد .[2] وعبر هذه المقولات نميز مختلف العلاقات التي تربط بين زمن الملفوظ القصصي وزمن الخطاب، أي بين زمن الحكاية كمدلول يتعلق بالتسلسل الزمني للأحداث واقعيا، وبين زمن الخطاب كدال مجسدا في طريقة ترتيب السارد للأحداث في النص.[3]

---

[1] د.السيد ابراهيم، نظرية الرواية، ص:128.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص:106.

[3] ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (الدار التونسية للنشر/ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر)، ص:78 .

وهـــذه الثنـــائية في تنـــاول الزمن هي التي ينتج عنها ما يعرف بالتحريف الزمني « الذي هو سمة للأدب الروائي عامة».[1] ذلك أن ترتيب الوقائع والأحداث عبر النص بطريقة متميزة، من شأنه الكشـــف عن مدى تحكـــم الســـارد في بنائية الحـــدث وربطه بمختلف المكونات السردية الأخرى؛ أي الكشف عن النسق العام الذي ينظـــم، ويتحكم في حركية السرد.

1- ترتيب الأحداث:

يتعلق هذا العنصر بدراسة التنافر الزمني القائم بين ترتيب الأحداث، وتتابعها في الحكاية وبين ترتيبها في النص القصصي « إذ من شأن ذلك أن يكشف عن مقدار ما يقوم به الروائي عندما يلبل عن قصد المرجع الزمني منظما نصه القصصي لا حسب تسلسل أحداث الحكاية بل بالاعتماد على تصور جمالي أو مذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصه القصصي».[2]

لذلك تقتضي هذه الدراسة أن نقوم برصد تتابع الوقائع في قصة "حكاية العشاق"، بإحصـــاء المحاور والوحدات الكبرى للحدث في تسلسلها الواقعي التاريخي في الحكاية، ثم نقارن ذلك برصد تتابع هذه الوقائع عبر النص السردي. أي نقارن بين ما يفترض أن يكون، متمثلا في تلك الصورة البسيطة التي تتعلق بالتعاقب الطبيعي للأحداث كما يقتضيه منطق الأشياء الواقعية، وبين الصورة المركبة التي تتجسد في ترتيب الأحداث وفق منظور جمالي خاص متميز يقتضيه منطق الفن والإبداع، أي ما هو كائن على مستوى النص أو الخطاب.

---

(1) نظرية الرواية، ص:107.

(2) مدخل الى نظرية القصة، ص:79 .

إن تتبع هذا العنصر الزمني في حكاية العشاق على المستوى السطحي، يجعلنا نعتقد للوهلة الأولى أن هناك تطابقا تاما في ترتيب الأحداث بين زمني القصة والخطاب؛ إذا يبدو أن السارد قد حافظ في نصه على الترتيب الطبيعي للوقائع كما هو في الحكاية، فجاءت تلك الوقائع منظمة وفق تعاقبية بسيطة تسهل على القارئ الانتقال بانتظام من مرحلة التوازن في البداية إلى مرحلة انعدامه في الوسط فمرحلة عودته في النهاية.

لكن تفحصا دقيقا للعنصر الزمني المذكور في خطاب "حكاية العشاق"، يكشف لنا أن تلك التعاقبية التي نلمسها على مستوى ترتيب الأحداث في النص، كثيرا ما تضمنت تحريفا زمنيا، غير بموجبه السارد نظام تعاقب وتوالي الوقائع في النص عن نظام تعاقبها وتواليها في القصة.

يتجلى ذلك التحريف في مظهر واحد، هو مظهر الاسترجاع أو الارتداد الزمني، الذي يعرف في التحليل السردي للبنية الزمنية "بنظام اللواحق"، واللاحقة عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة التي بلغها السارد في نصه،[1] وذلك لأسباب فنية وجمالية تتعلق بطبيعة بناء النص الإبداعي القصصي.

وقد وظف مؤلف "حكاية العشاق" محمد بن ابراهيم « أسلوب الارتداد توظيفا رائدا من حيث حاجة النص إليه، ومن حيث الموقع الذي جيء به فيه»،[2] حيث بدأ نصه بلاحقة موضوعية (*) تخص "ابن الملك"، من خلال الحديث عن والده، هذا الملك الجزائري الشائع بالجود والكرم، المعروف بالقـــوة والسطوة، والذي ربى ابنه فأحسن تربيته.[3]

---

(1) مدخل الى نظرية القصة، ص: 81 .

(2) د. بشير بويجرة، الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، ص:138.

(*) تتعلق "اللاحقة الموضوعية" بما يذكره الراوي عن الشخصية، أما "الذاتية" فتخص ماتذكره الشخصية عن نفسها.

(3) ينظر: حكاية العشاق، ص:23 .

ثم تصادفنا لاحقة موضوعية أخرى، لكنها تتعلق هذه المرة بزهرة الأنس، حيث يحدثنا السارد على لسان الشيخ العطار عن نسبها، ونشأتها ردا على سؤال ابن الملك عن ساكني الدار التي كانت تقابل دكانه: « اعلم سيدي أن هذه الدار لتاجر من التجار وكان صاحب مال وتجارة ولم يرزقه الله ذرية، ومع مقادر الله حملت زوجته منه فوضعت له بنتا جميلة كأنها ياقوتة تضيء ... فسماها أبوها زهرة الأنس لأجل حسنها وبهائها وأحسن في تربيتها إلى أن وصلت (مواصل) النساء فماتت أمها وتركتها فاشترى لها أبوها جوار معلمين الغناء والأشعار ليلهيها عن حزنها وفراق أمها».[1]

وفي نفس السياق نصادف لاحقة موضوعية أخرى تتعلق دائما بماضي زهرة الأنس، وتتجسد في حديث الراوي عن علاقتها القديمة بذلك الرجل البربري « وكان لزهرة الأنس رجل من البربر، من قرية على ساحل البحر يقال لها تدلس، قد عشق زهرة الأنس وتمكن بها في حياة أمها وكان يأتي إليها في كل سنة مرتين...»[2] ويمتد أسلوب الارتداد هذا الى لاحقة أخرى؛لكنها ذاتية تخص زهرة الأنس دائما، حيث تقول مخاطبة جاريتها خريفة الصيف: « اعلمي أن لي مدة أربعة سنين كنت ماشية إلى الحمام مع والدتي رحمها الله وأقرباء، فرأيت هذا الشاب جالسا في حانوت تاجر فرشقني بسهم عيونه وامتحنت بحبه...».[3]

من هنا يمكننا رصد المحاور الكبرى للحدث في حكاية العشاق، ومقارنة تجليها زمنيـــا بين الحكايـــة والنص عبر الجدول التالي ؛ مع ملاحظة أنها جميعا تتعلق بالبطلين بالدرجة الأولى:

---

(1) حكاية العشاق، ص:29 .

(2) م.ن، ص:88 .

(3) م. ن، ص:34 .

زمـــن الحكاية	زمـــن النص
1-وجود ملك عظيم بالجزائر قديما (والد البطل)	أ-وجود ملك عظيم بالجزائر
2-حياة زهرة الأنس قبل وبعد وفاة أمها	ب-وفاة الملك ووصيته لابنه
3-تردد البربري على دار زهرة الأنس	ج-حزن البطل، ثم خروجه من عزلته
4-إعجاب وهيام البطلة بابن الملك قبل معرفته	د-حياة زهرة الأنس قبل وبعد وفاة أمها
5-وفاة الملك ووصيته لابنه	ح-بداية قصة العشق بين البطلين
6-حزن البطل ثم خروجه من عزلته	ك-إعجاب وهيام زهرة الأنس بابن الملك قبل معرفته
7-بداية قصة العشق بين البطلين	ل-تحقق الوصال
8-تحقق الوصال بين البطلين	م-تردد البربري على دار زهرة الأنس
9-وقوع الجفوة إثر هجر البطل للبطلة	ن-وقوع الهجر والخصام
10-عودة الوصال من جديد	هـ-عودة الوصال من جديد
11-ظهور خطر الهجر مجددا بعد تدخل العجوز وعودة ظهور البربري	و-ظهور خطر الهجر مجددا
12-استتباب الوصال نهائيا بين البطلين واختفاء البربري.	ي-استتباب الوصال نهائيا بين البطلين.

ومن خلال هذا الجدول تتحقق لدينا المعادلة التالية عندما نربط زمن ظهور كل حدث في القصة بلحظة تجليه في النص :

1أ، [(2د)، (3م)، (4ك)، (5ب)، (6ج)، (7ع)، (8ل)] 9ن، 10هـ، 11و، 12ي.

وهكذا يتبين لنا من خلال علاقة هذه الرموز بعضها ببعض مدى التنافر الزمني الحاصل بين زمني القصة والخطاب، والذي تجسد في سبعة محاور أساسية للحدث هي الموضوعة بين أقواس، إذا اختلف ترتيب زمن ظهورها في النص عن زمن ظهورها الحقيقي في الحكاية.

وقد تمحورت وظائف اللواحق السابقة الذاتية منها والموضوعية حول تقديم السارد معلومات هامة للمتلقي عن ماضي شخصيتي البطلين من جهة، وتهيئة المجال لبروز عقدة الحكاية من جهة أخرى، كما هو الشأن في الحديث عن موسم قدوم البربري.

2- المدة (الديمومة)[*]

وتتعلق بقياس سرعة السرد والتغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له، وذلك عن طريق ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيـــام والشهـــور والسنوات، وبين طول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفترات والجمل. [1]

وهناك أربع علاقات أساسية لقياس معدل السرعة في العمل الروائي، يسميها "جينيت" بالحركات الأربع للرواية وهي : الحذف والوقفة والمشهد والتلخيص. [2] نلاحظ أن هذه الأنماط الأربعة متوفرة في نص حكاية العشاق، على تفاوت فيما بينها من حيث حجم الاستعمال. ولعل النمط المهيمن في مجال المدة إنما يتمثل في علاقة "المشهد" حيث يتساوى زمن الحكاية مع زمن النص : ز ن = زح . [3]

(*) "المدة" مصطلح ترجم به الدكتور السيد ابراهيم لفظة "Durée" الفرنسية في كتابة:"نظرية الرواية" ص:106. أما سمير المرزوقي وجميل شاكر فترجما نفس الكلمة بمصطلح "الديمومة" في كتابهما:"مدخل إلى نظرية القصة"، وترجما المصطلحات التي تعكس العلاقات الأربع للمدة بـــ :"الإضمار" (ELLIPSE)و "التوقـــف" (PAUSE) و"المشهـــد" (SCENE)، ثم "المـــجمل" (SOMMAIRE)، ص: 89-94.

(1) مدخل إلى نظرية القصة، ص:89.

(2) نظرية الرواية، ص:117 .

(3) ينظر :مدخل إلى نظرية القصة، ص:89 .

ذلك أن حكاية العشاق تزخر باللقطات الحوارية، خاصة خلال مجالس اللهو والشرب والأنس التي تنتشر بكثافة على مساحة الحكي؛ وهي اللقطات والمجالس التي تظهر مفعمة بالمشاعر والانفعالات الجياشة، والتي يتمخض عنها غالبا العناق والبكاء وترديد أبيات من الشعر . إذ شمل ذلك حوالي سبعا وسبعين (77) صفحة من مجموع صفحات نص الحكاية البالغ مائة وخمسا وعشرين (125) صفحة، (*) وكأن السارد قد حرص من خلال ذلك على تبليغنا بكل دقائق، و تفاصيل اللقاءات التي كانت تجمع بين البطلين . وهذا يؤكد بدوره ما ذكرناه من هيمنة البنية الانفعالية على الحدث في نص حكاية العشاق، ويبرهن على توفر هذا النص على ما يعرف بالبعد الدرامي حيث « أن المشهد الذي هو جانب درامي له دور حاسم على الأحداث». [1]

أما "التلخيص" أو "المجمل" (LE SOMMAIRE) الذي يعني اختزال حوادث عديدة في بضعة جمل وأسطر، حيث زمن النص أصغر من زمن الحكاية: زن< زح، [2] فنلتقطه بشكل أقل من "المشهد"، وهو يتجسد في مجموعة من العبارات تكررت ثماني مرات في النص، من مثل :"و داموا على تلك الحال ثمانية أيام لا يعرفون الليل من النهار»[3]، « ومكثوا على تلك الحال شهرا كاملا ... »،[4] « وأقاموا على ذلك الحال مدة أيام في أرغد

(*) وهو العدد الفعلي لصفحات الحكاية حسب الطبعة المحققة، وقد استثنينا منها ثماني صفحات في آخر الكتاب، لأنها لا تتعلق بالحكي، وإنما تخص تلك القصيدة الطويلة التي ختم بها المؤلف نصه.

[1] نظرية الرواية، ص:117.

[2] مدخل إلى نظرية القصة، ص:90 .

[3] حكاية العشاق: 62 .

[4] م.ن، ص:84 .

عيش...».[1] ونلاحظ أن علاقة التلخيص تتعلق غالبا بالـــحديث عن أجمل لحظات الوصال بين العشيقين، كما هو الشأن في العبارات السابقة؛ بينما تصف تلك العلاقة أحيانا أيام الغبن والأسى التي قضاها البطلان كلاهما بعيد عن الآخر بسبب غشاوة الهجر: « ... وأما زهرة الأنس فأقامت أيـــاما وليالي في شرب المدام، تقاسي في الهجران، وقلبها على لهيب النيران... ».[2]

فإذا انتقلنا أخيرا إلى علاقتي "التوقف" و"الإضمار"، وجدناهما أقل من سابقتيهما ظهورا في النص. فالعلاقة الأولى (PAUSE) التي تخص "التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف أي الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية»[3] حيث [زن=س، زح=0]، لم يوظفها السارد كثيرا لأنه اهتم أصلا بالسرد أكثر من الوصف، وهو ما يفسر قلة المشاهد الوصفية في نص "حكاية العشاق"، وانحصارها غالبا في نطاق السرد؛ بمعنى أن هذا الأخير كان مهيمنـــا، وما ذكر من وصف إنما كان لغاية خدمته فقط. نلمس ذلك في بعض أوصاف مجالس اللهو والسمر مثل: « وكان بين أيديهم على مائدة المدام أغصانا من النـــور في آنيـــة (بلار)، منوعـــات من الازهـــار، وورود وياسميـــن و(جلنار)..».[4]

وأما "الإضمار" أو "الحذف" (ELLIPSE) الذي يعني :« الجزء المسقط من الحكاية في النص»[5] حيث [زن=0، زح=س]، فيكاد ينعدم استعماله في

---

(1) حكاية العشاق، ص:88 .

(2) م.ن، ص:101 .

(3) مدخل إلى نظرية القصة، ص:90.

(4) حكاية العشاق، ص:77 .

(5) مدخل إلى نظرية القصة، ص:93 .

حكاية العشاق . مما يفسر حرص السارد على تسجيل كل وقائع الحكاية بفروعها وجزئياتها في نصه. وهو في ذلك يجاري القص التقليدي الشعبي الذي يحرص سارده على إخبار المتلقي وإمداده بجميع دقائق الأمور، فلا يترك فجوات أو ثغرات نصية إلا نادرا.

3- معدل التردد (البنية التكرارية):

تخص هذه المقولة الزمنية، مجموع علاقات التكرار بين النص والحكايــة، وتعرف أيضا "بالتواتر"،[1] وتتحدد في أربع علاقات رئيسية تتعلق كلها بمعدل التكرار؛ فقد يروي السارد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وقد يروي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة؛ أو يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، وأخيرا قد يروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة. [2]

وهنا تبرز سمة أساسية لخطاب حكاية العشاق ؛ إنها تلك البنية الزمنية والحدثية التكرارية التي تنتظم الخطاب كله. فالسرد في نص "حكاية العشاق" قائم على قانون التكرار الذي يتجسد خاصة في رواية أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة.

فعلى امتداد النص تتكرر مشاهد بعينها، بنفس التفاصيل والحيثيات، غير متأثرة بالمسار العام للأحداث في تطورها وتنوعها ؛ فتتساوى بذلك زمنية الحكاية مع زمنية النص، أي يتساوى عدد مرات الحدوث في كلا الجانبين . وهذا ما يعرف بالتكرار ذي « النمط الأحادي .. لأن التكرار في الرواية يناظر تكرارا في القصة»[3]

---

(1) مدخل الى نظرية القصة، ص: 86 .

(2) ينظر المرجع نفسه، ص:86، 87.

(3) نظرية الرواية، ص:122 .

والأمر هنا يتعلق بالمظهرين الأساسيين اللذين يتجلى الحدث من خلالهما بشكل تعاقبي أو تزامـــني، وهما المظهر المادي الخارجي والمظهر النفسي الباطني؛ فالأول يتمثل في جنوح السارد وحرصه على رصد كل ما كان يعقد من مجالس أنس، بما يتخللها من تبادل العناق والتقبيل بيـــن البطلين ونشدان الأشـــعار وسماع الطرب.

أما المظهر النفسي فيرد -كما رأينا في معرض الحديث عن بنية الحدث- مصاحبا للمظهر الأول، ممثلا في الانفعالات الجائشة التي تنتاب البطلين، وتجعل كلا منهما يجنـــح إلى سلوك محدد يتكرر باستمـــرار، متجسدا في البكاء، وتمزيق الثياب من شدة الوجد والتأثر التي تصل أحيانا إلى حد الغشيان.

ويمكننا الاستدلال على هذا النموذج المكرر بمثل هذه الفقرة: « فبيـــن ما هم كـــذلك وقد استقر بهم الجلوس دخل عليهم الجواري بموائد الطعام بأنواع المأكـــولات والحلاوات فأكلوا وشربوا، ثم رفعوا مائدة الطعام، وغسلوا أيديهم وتطيبوا بالروائح الطيبة، ثم قدموا لهم مائدة المدام، منوعـــة من الفواكـــه والحلاوات وصففت الأبـــاريق وملئوا الكـــؤوس من عتيـــق الخمـــر الملون وأحضـــروا آلة الطـــرب والعـــــود والرباب، وأخذوا في شرب المدام ... فلما اشتد بهم السكر وطاب بهم الجلوس .. التفت ابن الملك إلى زهرة الأنس وقال لها يا قرة عيني أريد أن أسمع العود من يديك وتنشيـــدن شعر».[1]

وبعد أن تستجيب زهرة الأنس لرغبة ابن الملك فتغني وتنشد شعرا، يواصل الراوي قائلا : « فلما فرغت من شعرها كادت روح ابن الملك أن تزهق حتى بكـــى ومزق ثيابه وغشي عليه، فضمته زهرة الأنس إلى صدرها وصارت تقبـــل ثغـــره وترش عليه ماء الورد حتى أفاق».[2]

---

(1) حكاية العشاق، ص:75، 76 .

(2) م . س، ص:76 .

ونلاحظ كيف أن السارد لا يهمل هنا شيئا، بما في ذلك أدق الجزئيات والتفاصيل الخاصة بالحكاية، فيخصص لها مكانا ضمن مساحة السرد النصية، كحديثه عن غسل الأيدي والتطيب ورفع أو وضع الموائد والأواني وغير ذلك...

وإن إحصاء دقيقا لهذه الحوادث المتكررة كفيل بالكشف عن حقيقة هذه البنية الزمنية التكرارية التي تنتظم نص حكاية العشاق، كما يوضح هذا الجدول:

	ذكر البكاء	تصوير مجالس الأكل والمدام	ذكر العناق والتقبيل	ترديد الأشعار
عدد المرات	100	57	35	79
عدد الصفحات	64	17	33	77
النسبة إلى عدد الصفحات	%51,2	%16,6	%26,4	%61,6

نلاحظ من خلال هذا الجدول الإحصائي، هيمنة ذكر البكاء، وذرف الدموع إلى جانب ترديد الأشعار (و معظمها في الغزل) على مساحة النص .و قد حرص المؤلف على التناظر التكراري بين عدد مرات الحدوث في الحكاية وبين عدد ذكرها في النص.

وما نستخلصه من وراء هذا التحليل للبنية الزمنية، هو التأكيد مرة أخرى على تلك البنية الانفعالية التي تهيمن على نص حكاية العشاق، وتجعله مشحونا بأنغام رومانسية، تصل أحيانا في مبالغتها إلى درجة من الميوعة يصعب

تفسيرها؛ خاصة عندما يصبح البكاء ديدنا لدى البطلين، لا يكاد يخلو منه أي موقف من مواقفهما في السراء والضراء، وعندما تختزل جميع فعاليتهما الحياتية لتصبح عبارة عن « إدمان الهوى بشراهة، وتبذير الوقت والمال بلا جدوى».[1] حتى غدا « محور الحياة عندهما موائد ممدودة وفرشا مبسوطة، وكؤوسا عامرة، وعناقا محموما».[2]

وفي هذا الإطار دائما، نجد البنية الزمنية لحكاية العشاق تعتمد ثنائية واضحة يهيمن عليها ذلك الطابع التكراري ؛ وهي ثنائية مشكلة من رافدين زمنيين مرتبطين بمسرح الأحداث أي بالحيز الذي تدور فيه من جهة، وبالبطليـــن من جـــهة أخرى.

وبناء عليه يمكننا تسمية هذين الرافدين "بليالي ابن الملك"، و"ليالي زهرة الأنس" على أساس أن السارد في بنائه للحدث، إنما كان ينتقل بنا زمنيا من ليلة أنس إلـــى أخرى، ومكانيا من دار "ابن الملك" إلى دار "زهرة الأنس" أو العكس، حيث تتكرر تلك المشاهد نفسها بلقطاتها المحمومة في كلا الموضعين، وكلا الزمنين المرتبطين بهما. ولاستجلاء هذا الأمر أكثر لا بد لنا من الانتقال الآن إلى دراسة وتحليل المكان أو "الحيز" في حكاية العشاق.

رابعا: المكان (الحيز)، مظاهره ودلالاته :

لا يمكن تناول الحيز الروائي في عمل سردي ما، بمعزل عن دراسة بنية ذلك العمل الزمنية. ذلك أن الحيز والزمان متلازمان، وما الفصل بينها أثناء التحليل إلا من باب التيسير الإجرائي [3]

---

(1) عمر بن قينة، الريف والثورة في الرواية الجزائرية (المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988) ص:10 .

(2) م . ن، ص: 10.

(3) د عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:149.

وقد أشرنا الى هذا التلازم أثناء حديثنا عن البنية الزمنية التكرارية في نص "حكاية العشاق"، والمتجلية في تدفق الحكي وانتظامه في مجموعة من الليالي المتعاقبة زمنيا، وفي مجموعة من الأماكن الخاصة يتصدرها اثنان رئيسيان هما دار " ابن الملك" ودار " زهرة الأنس".

وقبل الولوج الى دراسة المكان في حكاية العشاق، نتوقف قليلا عند قضيـــة التمييز بين المـــكان و"الحيز" (*) أو بين المكان "و الفضاء"(*) في العمل السردي.

يرتبط مصطلح" المكان " عادة بدلالته الجغرافـــية التي تحيل على موضع حقيقي أو واقعي، والروائـــي « يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منـــــهجية للأماكن ».[1]

لكن "الحيز" باعتباره واحدا من المشكلات السردية الأساسية مثل اللغـــة والحدث والشخصيـــة والزمان[2]، لا ينحصر في تلك الدلالة الجغرافية الضيقة، لأنها لا تمثل سوى مظهر واحد من مظاهر تجليه في الرواية. ذلك أن الحيز الأدبي أو ما يعرف بالفضاء الحكائي أشمل وأوسع من ذلك بكثير باعتباره ثمرة الخيال الأدبي.

(*) يصطنع الدكتور مرتاض مصطلح " الحيز الروائي" في مقابل مصطلح "الفضاء الروائي" المتداول عند الكثير من النقاد والباحثين العرب، وذلك ترجمة للمصطلحين الغربيين، الفرنســـي والإنجليزي (Espace, Space). ونحن هنا نستعمل تارة مصطلح الحيز، وتارة مصطلح الفضاء مادام جوهرهما الدلالي واحدا؛ ولو أن الدكتور مرتاض يرى أن الحيز أقرب الى الدلالة على الوزن والحجم والشكل بينما يحيل الفضاء على الخواء والفراغ:(في نظريـــة الروايـــة، ص:141) .

(1) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 53.

(2) في نظرية الرواية، ص: 143.

إذن المكان بالمفهوم السابق جزء من مكونات الحيز أو الفضاء الروائي، على أساس أن هذا الأخير ذو طبيعة شمولية، فهو من جهة يشمل جميع الأمكنة المحددة في الرواية، ويقوم من جهة أخرى بتأطير أحداث تلك الرواية ووقائعها في سيرورتها الزمنية ؛فالفضاء إنما « يلف بمجموع الحكي ويحيط به».[1]

كيف يتجلى المكان إذن، ومن ثم الحيز في نص "حكاية العشاق"؟ ما هي مواصفاته وأنماطه ومظاهره؟ هل هي كثيرة متنوعة أم قليلة ثابتة؟ ثم ما أهم الدلالات الاجتماعية والحضارية التي يحيل عليها المكان خاصة والفضاء عامة في النص المذكور؟.

1- تصنيف المكان:

يتحدد الحيز في حكاية العشاق في مجموعة من الأماكن الخاصة، تبدأ من دار ابن الملك وتنتهي بدار زهرة الأنس، مرورا بحانوت العطار والبستان والحمام. فالأحداث تدور في هذا الفضاء الضيق نسبيا. ويمكننا أن نصنف تلك الأمكنة في نمطين أساسيين هما : المكان الرئيسي والمكان الوسيط.

الأول يخص داري البطلين، باعتبارهما موضعين رئيسيين يستغرقان معظم مساحة الحكي، ويشكلان مسرح الأحداث الفعلي زمانا ومكانا، وذلك عبر تولي ليالي الأنس، ومكابدة لواعج العشق والغرام في أحضان مجالس السمر والمدام في كل من هذين الموقعين.

وقد قدم لنا السارد حيثيات وصفية كثيرة لهذين المكانين، تتعلق خاصة بتصوير ما كانت تشتمل عليه المجالس التي كانت تعقد فيهما من أصناف الطعام، و الشراب وأنواع المعازف، و آلات الطرب. وامتد ذلك الوصف أحيانا حتى الى صنوف الأثاث والأواني وغيرها...

---

[1] بنية النص السردي، ص:64 .

أما الأماكن الأخرى، وباستثناء " الحمام" الذي كان السارد يكتفي بالإشارة اليه دون وصفه، باعتباره مكانا مقصودا من قبل النساء، وعلة لخروجهن من بيوتهن في تلك الحقبة التاريخية (ق19) بالجزائر، حيث نلاحظ أن هذا المكان لا يذكر في النص إلا لتعليل خروج" زهرة الأنس" وجواريـــها من بيتهـــا. باستثناء هذا المكان، نجد مكانين مهمين نطلق عليهما اسم " المكان الوسيط" ؛و هما دكان العطـــار

و البستان. ذلك أن الراوي اتخذ من هذين المكانين أرضية الانطلاق الحقيقي للحدث المتعلق بفعل العشــق، والذي ترتسم معالمه الأولى بمحاذاة ذلك الدكان المقابل لدار "زهرة الأنس" " زهرة الأنس" إذ بعد أن شد انتباه وإعجاب " ابن الملك" ذلك الصوت الطروب المنبعث من " الدار البديعة" التي مر بها مع أصحابه؛ استفسر عن أهل تلك الدار فأشار عليه نديمة بالجلوس في الدكان المقابل لها حتى يستطلع الأمر.

وبعد أن يأذن لهما صاحب الدكان بالجــلوس، يبدأ الســـارد في حـــبك خيـــوط وملابسات تعلق البطل بالبطلة، إذ جعل العطار (صاحب الدكان) يشبع فضول" ابن الملك" وذلك بإخباره عن أصل "زهرة الأنس" وحسبها، وعن جمالها الفتان . فكان ذلك بمثابة الوقود الذي أضرم جذوة الحب والعشق في صدر البطل.

وعندما تأتي "خريفة الصيف" جارية البطلة إلى حانوت العطار، ترجع أدراجها منبهرة بطلعة "ابن الملك" دون أن تشتري لوازمها، وتخبر سيدها مذهولة بما رأت؛ لكن هذه الأخيرة لم تعر ذلك كبير اهتمام في البداية.

وما دامت بنية الحكاية تقوم على العشق المتبادل بين الشخصيتين الرئيسيتين فيها، فإن الراوي هيأ لنا مكانا آخر ليكون الإطار الذي توقد فيه جذوة العشق

عند الطرف الثاني هذه المرة (البطلة)، ذلك هو "البستان" :« ..إلى أن كان يوم من الأيام التفتت إلى الجواري وقالت لهم والله لقد ضاق خاطري وأريد أن أخرج معكم إن شاء الله إلى البستان نتنزه ونتفرج».[1]

وقد صادف خروج زهرة الأنس وجواريها إلى ذلك المكان الجميل خروج ابن الملك وأصحابه في رحلة صيد، وكان أن مروا بالقرب من هذا البستان، مما مكن زهرة الأنس من رؤية ابن الملك، فهامت به مباشرة ؛ تماما مثلما فعل هو قبل أن يراها.

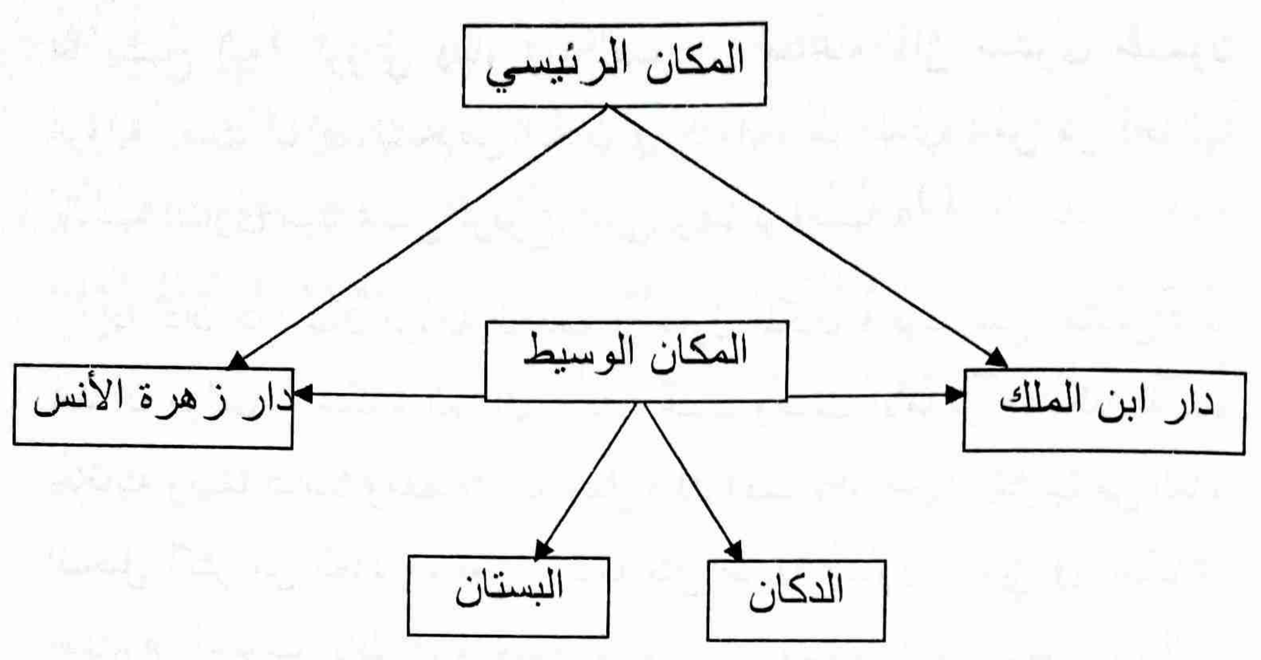
هكذا وظف دكان العطار والبستان ليكونا همزة وصل بين البطلين . فشكلا بذلك طرفي المكـــان الوسيط الذي قرب بين ابن الملك وزهرة الأنس، وشهد ميلاد بذرة حبهما. ومع توالي السرد وتتابـــع الحكي، لا يخرج المكانان المذكوران عن وظيفة الوساطة التي أوكلها إليهما المؤلف؛ إذ بعد أن لبـــدت سحابة الهجر حياة البطلين، كان دكان العطار منبرا يتردد عليه الساعون من أتباع ابن الملك وزهرة الأنس إلى الصلح بين الحبيبين وإعادة الوصال بينهما. وعندما ضاقت زهرة الأنس ذرعا بمكوث البربري في بيتها، وتهديده بذلك لمستقبل علاقتها بابن الملك , لم تجد غير البستان مكانا تلجأ إليه للقاء عشيقها والتشبث بعهده . فكان لها ما أرادت إذ ابتعد عنها البربري نهائيا بسبب ذلك « .. فقالوا لها يا (ستي) لما خرجتي وسرت مع ابن الملك إلى البستان فرآكما البربري حين ركبتم وخرجتم اغتـــاظ وغضب وبعث (خديمه) وأخذ حوائجه وحلف أن لا يعود إليك..»[2]

---

(1) حكاية العشاق، ص:33 .

(2) حكاية العشاق، ص:131.

في هذا الفضاء المشكل من المكانين الأساسيين المذكورين , تدور أحداث حكاية العشاق , حيث يمكننا حصر ذلك في هذه الترسيمة :



ونلاحظ أن الفضاء أو الحيز المذكور خيالي بالدرجة الأولى , مادامت الأمكنة التي يلفها تفتقد إلى الدقة والتحديد اللذين يقتضيهما وصف المكان في الرواية عادة، خاصة في الرواية ذات الإتجاه الواقعي . وهذا مايقودنا إلى استخلاص أهم مواصفات الحيز في حكاية العشاق.

2- المكان (الفضاء) بين الواقع والمتخيل:

نستنتج من التصنيف السابق للمكان أن الحيز في حكاية العشاق، يتميز بالنمطية والثبات أكثر من التنوع والاختلاف، مادام محددا في مجموعة من الأماكن الخاصة القليلة: (دار ابن الملك، دار زهرة الأنس، حانوت العطار، البستان، الحمام).

وإذا كان تناول المكان في الفن القصصي عموما مرتبطا عادة بتقنية الوصف، حيث يلجأ الكاتب إلى رسم معالم هذا المكان عن طريق اللغة، تماما مثلما يرسمه الفنان التشكيلي بواسطة الألوان، ناقلا دقائقه وتفاصيله وأبعاده نقلا أمينا عن الواقع أحيانا، كما هو الشأن عند الروائيين ذوي الاتجاه الواقعي، مثل "نجيب

محفوظ "[1] في مصر، أو عبد الحميد بن هدوقة في الجزائر، حيث نلمس هذا الولع بوصف أماكن حقيقية وصفا مستفيضا ودقيقا، من شأنه الاستجابة إلى ما يطمح إليه الروائي فنيا، وما يصبو إلى معالجته على مستوى مضمون الرواية. ذلك أن « تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها »[2]

إذا كان هذا شأن الرواية الواقعية في تناول المكان ؛ فإننا على العكس تماما نجد أن مؤلف " حكاية العشاق " قد تجنب وصف الأماكن المشكلة لفضاء حكايته وصفا شاملا ومفصلا، مما جعل ذلك الفضاء أو الحيز يقترب من العالم المتخيل أكثر من العالم الواقعي . تماما مثل طريقة التناول الزمني في الحكاية، حيث « إسلوب الإطلاق والعموم المهيمن على مساحة النص اللغوية »، [3] والذي يتجلى منذ استهلال الحكاية بهذه العبارة: « فيما مضى وتقدم كان بالجزائر ملك شائع في الجود والكرم .. ».[4] فكلمة "ملك" النكرة وعبارة (فيما مضى وتقدم) التي تشير إلى الزمن الماضي، دون تحديد الفترة المقصودة فيه بدقة، تؤطران للتأسيس الخيالي للفضاء الذي تضطرب فيه أحداث الحكاية، والذي يتدعم أثناء الحكي بالحديث عن كل من دار "ابن الملك" ودار "زهرة الأنس"، ودكان العطار، وغيرها من الأماكن التي لا تقوم على أرضية واقعية صريحة، بقدر ما تنتمي إلى ذلك العالم السحري(*) الذي رسمه خيال المؤلف.

---

[1] ينظر: بنية النص السردي، ص: 65.

[2] م . ن، ص 65.

[3] الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، ص :128.

[4] حكاية العشاق، ص :23 .

(*) نقصد بهذا الوصف (السحري) دلالته المجازية البلاغية التي تحيل على عالم الخيال والجمال.

لكننا لا نعدم– على الرغم من ذلك – إشارات في حكاية العشاق إلى أماكن حقيقية، أي إلى مواقع جغرافية، وإن كانت تلك الإشارات قليلة مقتضبة . من ذلك تحديد اسم المدينة التي تدور فيها الأحداث "الجزائر" وكذا الإشارة إلى المنطقة التي قدم منها البربري "تدلس". هذا بالإضافة إلى أن بقية الأمكنة، حتى وإن لم تكن محددة بدقة متناهية، فإنها لا تخرج عن كونها مشابهة للأماكن الواقعية كما كانت معروفة في ذلك العهد بمدينة الجزائر (المقصورة، الدكان، الحمام..)

ولعل في هذا ما يقرب فضاء الحكاية الخيالي من الفضاء الواقعي، ويجعل أحداث القصة في نهاية المطاف محتملة الوقوع.

ولو أخذنا برأي الدكتور عبد الملك مرتاض، وموقفه من وصف المكان وتناوله في العمل السردي، لاعتبرنا تلك الطريقة التي تعامل بها مؤلف حكاية العشاق مع الحيز، ميزة لا عيبا . حيث تفادى الوصف المفصل الدقيق للأماكن، وأحاطها بهالة من الخيال بدل تقريبها من الواقع . ذلك أن الروائيين المحنكين كما يقول الدكتور مرتاض :« لا يوردون كل التفاصيل المنصرفة إلى الحدود الجغرافية للمكان وطبيعته، وذلك كيما يستحيل إلى حيز مفتوح، إذا لو ذكرت كل التفاصيل ذات الصلة بالمكان لاستحال مفهوم الحيز إلى مكان، ولانقلب المكان إلى جغرافيا؛وحينئذ لا يكون للخيال ولا للتناص، ولا لجمالية التلقي معنى كبير».[1]

ورغم أننا لا نزعم أن " محمد بن إبراهيم" كان روائيا محنكا، في وقت لم يكن فيه الفن الروائي العربي قد ظهر أصلا للوجود ؛ فإن ذلك لا يمنع من تسجيل براعة هذا الكاتب في إبداع فضاء حكايته الخيالي، حين أحسن

---

[1] في نظريته الرواية، ص:149-150.

الاستفادة من الموروث القصصي العربي، وعلى رأسه قصص ألف ليلة وليلة[1] من جهة، وربما أيضا من ثقافة العصر الأوروبية[2] المهيمنة في تلك الحقبة التاريخية (القرن التاسع عشر) من جهة أخرى .

ولا يكتمل هذا الاستنتاج إلا بتحليلنا لدلالة المكان والحيز، انطلاقا من المحمولات اللغوية التي تجلى عبرها في نص حكاية العشاق.

3- المكان (الحيز) ودلالاته:

من المعروف أن رسم الحيز في رواية ما يعد دالا في ذاته، ينطق بمدلولات محددة يسعى المؤلف الى تبليغها للقارئ بطريقة غير مباشرة، فيكون تصوير الحيز ووصفه جزء أساسيا من دلائلية العمل السردي برمته . أي أن وصف المكان « ليس محايدا أو عاريا من أية دلالة محددة ».[3]

انطلاقا من هذا فإن رسم تلك الأماكن القليلة المشكلة لفضاء "حكاية العشاق" لم يخل من دلالات مهمة، تنسجم مع بنية الحدث وتنضوي تحتها. وعلى الرغم من أن السارد في "حكاية العشاق" لا ينقل لنا في رسمه للمكان إلا إشارات مقتضبة، فإنها تعد بمثابة مؤشرات لغوية موحية كثيفة الدلالة، تحيلنا على كثير من المعلومات الهامة، سواء ما تعلق منها بملامح الشخصيات، أو بمواصفات الفضاء الحكائي الذي تتحرك فيــــه.

ولعل هذا ما ينسجم مع مقولة أن « تكون الفضاء الروائي ليس مشروطا على الدوام بوجود مقاطع وصفية مستقلة مسهبة للأمكنة في الرواية، إن هذا

---

(1) ينظر : الريف والثورة في الرواية الجزائرية، ص:12.

(2) أشار الدكتور أبو القاسم سعد الله إلى أن الأمير مصطفى قد زار مع والده الشرق وأوربا، حكاية العشاق، مقدمة المحقق، ص:06 .

(3) بنية النص السردي، ص:70 .

الفضاء يتأسس دائما من خلال تلك الاشارات المقتضبة للمكان والتي غالبا ما تأتي غير منفصلة عن السرد ذاته ».[1]

وتراجع الوصف المستفيض للأمكنة في "حكاية العشاق" فسح المجال أمام السرد الذي يظل المهيمن الرئيسي على مساحة النص اللغوية. لذلك لم يأت السارد من وصف المكان إلا ما من شأنه خدمة دلالة الحكي بالدرجة الأولى . تلك الدلالة التي تعد "علاقة العشق" عمادها الأول.

وهذا بدوره يقود إلى استنتاج مدى تأثير الرؤية المضمونية على أسلوب الوصف المكاني في النص المذكور. إن وصف مجالس الأنس والسمر التي كانت تعقد سواء في دار " ابن الملك" أو دار "زهرة الأنس"، بأنها كانت زاخرة بآلات الطرب وأقداح الخمر وأنواع الزينة المختلفة، من شأنه أن يعمل على تأجيج عواطف العشق والغرام، والتجاوب مع لواعج الهيام والوجد التي تكتظ بها الحكاية. إنه ديكور لمشهد واحد يتكرر هنا وهناك، رتب فيه كل شيء بعناية فائقة، بحيث يستجيب لمتطلبات تلك البنية الانفعالية التي تنتظم الخطاب كله ؛ تماما مثلما استجابت لها البنية الزمانية عبر ذلك النمط التكراري الزاخر بالانفعالات المحمومة، و ما يصحبها من بكاء، وعناق، و شرب خمر، وترديد شعر ...

يذكرنا هذا بأسلوب السرد التقليدي في تاريخ الرواية الذي يحدده "ر.م ألبريس" (R.M ALBERES) بقوله:« تبدأ الرواية بوصف لديكور مألوف وعادي سيحدث فيه شيء ما، وصف يبعث الاطمئنان في القارئ دون أن يصدمه، مظهرا له أن المغامرة حادث عرضي واستثنائي، غايتها الوحيدة أن

---

[1] م.ن، ص:67 .

تمنحه رعشة من اللذة والقلق»؛[1] فيبدو كل شيء قد أحسن تصنيفه وتنظيمه، حيث الأناقة والأنس والسهولة. مما يجعل السارد يميل إلى التصوير الفاتن[2] وهو يصف معالم هذا الفضاء ؛ تماما مثلما يفعل الأمير مصطفى في هذا المقطع: « وقام ابن الملك ودخل مقصورته، وتنظف ولبس وتطيب وجلس في صدر المكان...و(جلسوا) أصحابه كل واحد في مكانه، ونصبوا لهم مائدة المدام بحلاوه وفواكه، وأحضر له النديم أصحاب العود والرباب، وأخذوا في شرب المدام و(نشد) الأشعار..... ».[3]

هكذا يتجلى لنا كيف أن دلالة المكان من دلالة الحكي في نص " حكاية العشاق" بمعنى أن المكان أو الحيز عموما إنما يساهم في خلق المعنى الذي يؤسس لعلاقة العشق. وبذلك تظل هذه العلاقة تلقي بظلالها الكثيفة على الفضاء الحكائي للنص المذكور، بالقدر الذي تهيمن فيه على المشكلات السردية الأخرى من لغة وحدث وشخصية وزمان.

ومن ناحية أخرى فإن دلالة المكان، تحيلنا من خلال المصطلحات المستعملة أو حيثيات الوصف على مجموعة من المدلولات الحضارية والتاريخية، تتعلق بملامح العصر الذي قيلت فيه الحكاية، وسمات البيئة الاجتماعية التي جرت فيها أحداثها.

وهذا شأن معروف في الدراسات النقدية المتعلقة بالمكان والحيز في الأدب الروائي.فهذا " ميشال بوتور" مثلا، يعلق على وصف مكاني في مقطع من

---

(1) ر .م ألبريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي (منشورات عويدات، بيروت/ باريس، ط3، 1983) ص:13.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص:13.

(3) حكاية العشاق، ص:59.

رواية" الجريمة والعقاب" لدوستويوفسكي" قائلا : « لقد اختار الكاتب هذا اللون بالذات، وهذا الأثاث، ليخبراني عن العصر الذي حدثت فيه القصة، وعن البيئة التي جرت فيها، وعن عادات الشخص الذي يسكن هنا، وطرق عيشه وتفكيره، ومقدار ثروته»[1]

كما يضيف "بوتور" بأن تفاصيل الوصف المكاني كثيرا ما تقودنا الى ماهو أبعد من حدود المشهد الذي يرتسم أمامنا في مقطع روائي ما، لتجعلنا نسبح بخيالنا في أماكن أخرى مشابهة، فكأن الوصف المكاني الجيد يغدو « أساسا لكل رحلة عبر التاريخ ورحاب الفكر».[2]

وتذهب " جولياكريستيفا "(J.Cristeva) الى الطرح نفسه، حيث تتجنب فصل الفضاء الجغرافي عن دلالته الحضارية، وذلك حين أطلقت اسم "الإديولوجيم" على تلك المدلولات الثقافية والاجتماعية و الحضارية التي تزخر بها الملفوظات النصية، والتي تحيل على الفضاء الخارجي للنصوص. واعتبرت أن دراسة ذلك إنما تتم عبر التقاطع النصي، أي تناصية فضاء نص ما في عصر من العصور مع غيره من فضاءات النصوص الأخرى، فالايدولوجيم « يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها " ماديا" على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحه إياه معطياته التاريخية والاجتماعية ».[3]

---

(1) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس (منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1 أبريل1971) ص:18.

(2) م . ن، ص:19.

(3) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي(دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997) ص:22.

فإذا وضعنا فضاء " حكاية العشاق" في سياقه الثقافي والتاريخي وجدناه يتقاطع بشكل جلي مع فضاءات قصص" ألف ليلة وليلة" بالدرجة الأولى؛ خاصة منها تلك التي تدور أحداثها في قصور الملوك والأمراء، ودور التجار والأثرياء. فمصطلح"المقصورة" الذي يتردد مرارا في نص حكاية العشاق، الى جانب الوصف المتكرر لأقداح الخمر وأطباق الطعام وألوان الطيب والعطور، مع أدوات العزف والطرب تنطق كلها بمواصفات المستوى الاجتماعي الثري الذي يحيل عليه فضاء الحكاية من جهة، كما تشير من ناحية أخرى الى ظاهرة انتشار مجالس اللهو والمجون في دور الأمراء والأثرياء في حقب معروفة من تاريخ الحضارة العربية الإسلامية.

وما دام المؤلف" الأمير" لم يشر إشارة واضحة إلى الحدود الجغرافية والزمنية لفضاء حكايته، بل تركه مفتوحا؛ فلأن هذا الفضاء أصلا لم يكن حقيقيا، أي لم يكن انعكاسا لمرجعية واقعية خلال الفترة التاريخية التي عاش فيها المؤلف. فقد شهد هذا الأخير بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر وانفراد السلطة الاستعمارية بحكم البلاد واستغلال لخيراتها، وحرمان الأهالي منها، بما في ذلك عائلة الكاتب التي كانت من أعيان مدينة الجزائر.[1] لهذا راح سارد " حكاية العشاق" يستلهم أجواء وفضاءات النصوص السردية التراثية، باعتبارها في النهاية ملاذا فنيا وأدبيا يعمل على تخليص صاحبه من واقع موبوء مترد .

و في نفس الإطار لا بد من الإشارة إلى أن فضاء الحكاية بمواصفاته المذكورة يعكس بعض ملامح "البنية الطبقية" المعروفة في ذلك العهد . وهي مظهر بارز آخر من مظاهر تناص "حكاية العشاق" مع "ألف ليلة وليلة" .و الطبقية هنا

---

(1) ذكر ذلك كل من الدكتور أبو القاسم سعد الله محقق الحكاية، والاستاذ عمر بن قينة .

لا تتجلى بتلك الحدة التي يقول بها رواد الفكر الايديولوجي المادي، حيث البعد الاقتصادي القائم على الصراع والاستغلال هو جوهر تلك الطبقية ؛ وإنما تتجلى بشكل آخر يقرب بين الطبقات الاجتماعية المتفاوتة أكثر مما يباعد بينها، على حد تعبير الدكتور مرتاض :« وتتجلى الطبقية في ألف ليلة وليلة فاغرة الفم ولكن غير متجهمة الوجه، بحيث لم تكن قط، من الوجهة الفنية على الأقل، حائلا بين التواصل بين الشخصيات، والتعايش الطبقي، بل والتحاب وتشارب الغرام ».[1]

فإذا نظرنا إلى هذا البنية الطبقية، من زاوية مكانية على الأقل في حكاية العشاق، نجد أن "ابن الملك" الذي يتصدر ذلك المجلس الفاخر في قصره، وبين يديه الخدم والحشم، لا يتوانى عن الجلوس في مكان متواضع يرتاده عامة الناس ؛ ذلك هو دكان العطار التاجر البسيط.

---

(1) د. عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص:7 .

الفصل الثاني:

أنماط السرد وأساليبه

تبنى مؤلف "حكاية العشاق" في خطابه نمطي "السرد المباشر" و"السرد المشهدي"؛ وهما مصطلحان أقرهما"الشكلانيون"في تحديد مستويات الحكي، وما ينشأ عنها من علاقات بين الكاتب والراوي والملتقي.[1] فالسرد المباشر في "حكاية العشاق" يتعلق بعملية الحكي التي اضطلع بها السارد مستعملا ضمير الغائب ومتوسلا بهذه العبارة المتميزة المتداولة في التراث السردي العربي " قال صاحب الحديث..".

أما النمط الثاني (السرد المشهدي) فيشمل الحوارات التي كانت تدور بين مختلف الشخصيات عبر مشاهد الحكاية ؛ سواء منها مشاهد الأنس والسمر، أو مشاهد المعاناة والأسى، والتي تتكرر بتواتر على امتداد الخطاب القصصي. هذا بالإضافة إلى حديث الشخصيات المتعلق بالحكي والوصف المباشر للأحداث.

– السرد المباشر: (صوت الراوي/المؤلف)

يتعلق السرد المباشر بعملية الحكي في حد ذاتها ، أي فعل الحكي أو القص الذي ينتجه "الراوي/المؤلف"، من خلال رواية الأحداث والواقع، وتقديم الشخصيات ، وتصوير الفضاء الذي تضطرب فيه زمانا ومكانا. فالصوت المهيمن هنا هو صوت الراوي ومن ورائه صوت المؤلف.

---

(1) ينظر : الطاهر رواينية، قراءة في التحليل السردي للخطاب، ص :10.

والحقيقة أن هذه الثنائية الخاصة بمصدر الحكي :الراوي /المؤلف ، أو السارد /الكاتب، تظل مثار جدل كبير بين المنظرين والباحثين في حقل السردانية. ولعل في نصنا (حكاية العشاق) ما يكشف عن معطيات مهمة حول علاقة السارد بالمؤلف، من شأنها توضيح بعض الجوانب وتعزيز بعض الرؤى والمفاهيم في هذا المجال.

ومن ثم يمكننا أن نتساءل:هل يوجد في نصنا كلام للمؤلف وكلام آخر للراوي ؟ بمعنى آخر، هل قام مؤلف "حكاية العشاق" بتدوين قصة رويت له من طرف راو ما، هو الذي كان يشير إليه بعبارة : (قال صاحب الحديث)؟ أم أن صاحب الحديث هذا، أي السارد، هو المؤلف نفسه؟

إن تردد عبارة (قال صاحب الحديث) بشكل مكثف على مدار خطاب "حكاية العشاق" يوهمنا، في البداية، أن صاحب الحديث هذا هو السارد الفعلي للحكاية رواية ومشافهة، ومن ثم فهو منفصل عن المؤلف الذي اضطلع بتشكيلها النصي تدوينا وكتابة.

لكن تفحصا دقيقا لمصادر الحكي في الخطاب المذكور، يكشف لنا عن غير ذلك، فالمؤلف "محمد بن ابراهيم" يبادر منذ الوهلة الأولى إلى الإمساك بزمام القص، حين يستهل نصه بهذه العبارات، مستخدما صيغة المتكلم : «..أقول والله أعلم بغيبه وأحكم، فيما مضى وتقدم، كان بالجزائر، ملك شايع في الجود والكرم... »[1] ثم يختتم نص الحكاية بصيغة الغائب هذه المرة قائلا: « وبقي ابن الملك مع زهرة الأنس في أرغد عيش مدة زمان حتى أتاهم اليقين... »[2]، ويتبع ذلك بالتوثيق والتأريخ لنهاية القصة وإتمام كتابتها مستعيرا صيغة المتكلم من جديد : «.. ونسئل الله أن يجعلنا بين يديه من الفارحين وقد

---

(1) حكاية العشاق، ص:23.

(2) م.ن، ص: 148.

كان الفراغ منها يوم السبت بعد صلاة العصر، في أواخر جمـادى الأولى من سنـة ستـة وستون ومائتين وألف، وقلت في آخر القصة هذه القصيدة ليسهل فهمها على القارئ.. »[1]

ومن ثم فإن المؤلف يعلن صراحة أنه المتحكم الفعلي كذات متلفظة في إدارة الحكي، رغم أنه يسلم قيادته مباشرة بعد الاستهلال إلى ذلك السارد الخيالي المجهول (صاحب الحديث) ليجعل منه وسيطا بينه وبين المتلقي في رواية الأحداث والوقائع بمختلف تفاصيلها وحيثياتها.

وإذا كان كثير من الباحثين في حقل السرديات يجمعون على ضرورة التمييز بين "المؤلف" بمفهوميه الواقعي والضمني أو المجرد، وبين "السارد" ؛ مثلما يرون ضرورة التفريـق أيضا بيـن "القارئ الواقعـي" و"المسرود له الخيـالي" ؛ يقـول "جاب لينتفلت" (J.Lintvelt) : « إن المؤلف الضمني لا يمكنه أن يتدخل بشكل مباشر وصريح في عمله الأدبي كذات متلفظة، بل يمكنه فقط أن يستتر وراء الخطاب الإيديولوجي للسارد الخيالي، وفي هذه الحالة لا يكون المؤلف الضمني هو من يتكلم بل السارد »؛[2] لذلك لا بد من « تفادي المطابقة بين هذين المستويين المختلفين في العمل الأدبي ».[3]

إذا كان ما سبق متداولا لدى بعض المنظرين، فإن باحثين آخرين لا يقرون تماما بهذا التوجه، فالدكتور "عبد الملك مرتاض" يرى أن السارد « ليس إلا مؤلف النص السردي، قبل كل شيء، وهو مؤلف مباشر لا ضمني، وحقيقي لا

---

(1) م.ن، ص:148.

(2) جاب لينتفلت، مستويات النص السردي الأدبي، ترجمة رشيد بن حدو(مجلة آفاق المغرب، ع.8-9، 1988)ص: 85.

(3) م.ن، ص: 86.

وهمي، وواقعي لا خرافي..». [1] كما يرى أن السارد بذلك المفهوم الخيالي لا يكون إلا في المسرودات الشفوية أساسا، « أما السرد في المكتوبات، أي في المؤلفات كالرواية والقصة، فإنه يندمج اندماجا كليا في المؤلف الذي هو وحده الذي يكتب ويحكي، ويسرد وينشئ عالمه الأدبي الجديد باللغة، وللغة، وعبر تجليات اللغة ». [2]

ولعلنا نلمس في المقاربة التي يقدمها لنا الأستاذ "عبد الحميد المحادين" صيغة توفيقية بين المؤلف والسارد، حين يقر أن « النص السردي، في النهاية، نص المؤلف الذي يظهر اسمه على غلاف الرواية، لكنه وبفعل الاحتمالات المفتوحة من تقنيات السرد، يختفي في كثير من الأحوال، ويتخلى عن حقه في السرد إلى آخر يروي الأحداث »؛ [3] فالراوي أو السارد بهذا المفهوم يختلف عن المؤلف، ولكنه يظل تحت تصرفه حسب تقنيات بناء الرواية التي « يقررها المؤلف ويكيفها، في حدود وظيفة الراوي، التي هي غالبا اكتناه المرئي ونقله إلى المشاهد، والقارئ لا يغيب عن باله وهو يقرأ، مهما التبس عليه الأمر، أن مؤلفا بذاته هو الذي كتب الرواية مباشرة، أو عن طريق إبراز صوت راو آخر، واختفائه هو ». [4]

ومهما يكن، فإننا لا نعثر في خطاب "حكاية العشاق" على حدود فاصلة صريحة بين المؤلف والسارد، فهما وجهان لعملة واحدة، باعتبارهما يجسدان صوتا واحدا، هو صوت الراوي/المؤلف، الذي يدير أسلوب السرد المباشر.

---

(1) د.عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:243.

(2) م.ن، ص:261.

(3) عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف (المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، 1999) ص:10.

(4) التقنيات السردية، ص:11.

ولعل في الاستطرادين المقحمين من طرف المؤلف في نص الحكاية، واللذين سببا انقطاعا في مجرى تدفق الحكي، وأثرا سلبا على بنائية الحدث (كما سبقت الإشارة إلى ذلك) ما يثبت هيمنة صوت المؤلف الحقيقي على مجموع الخطاب، وإمساكه بزمام السرد، رغم اصطناعه عبارة (قال صاحب الحديث)، لأنه يظل في نهاية المطاف يمارس رقابة صارمة على هذا الراوي الخيالي.

يضاف إلى هذا انحياز المؤلف بشكل صريح ومكشوف لبطل الحكاية؛ حتى يخيل للقارئ أن "ابن الملك" ما هو في النهاية إلا "الأمير مصطفى" نفسه.

يذكرنا هذا بظاهرة الانحياز في أسلوب القص العربي في الفترات الأولى من ظهور وانتشار الرواية العربية، حيث هيمنة الراوي/البطل، أو الراوي القضية، بشكل مكشوف ومفضوح على تنظيم وتسيير الحكي؛ مما يدل على شيء من القصور بسبب عدم تملك تقنيات السرد الفني عند رواد هذا النوع من القص. [1]

هكذا يتبدى لنا منذ الخطوات الأولى للسرد انحياز الراوي/المؤلف للبطل في "حكاية العشاق"؛ وهو انحياز يتعزز أكثر فأكثر على مدار الحكي. ورغم أن السارد يستعير ضمير الغائب "هو" في الحديث عن البطل، ويترك هذا الأخير يفصح عن أفكاره ويعبر عن مشاعره وعواطفه بنفسه، بواسطة ضمير المتكلم "أنا"؛ فإن ذلك الانحياز يظل مكشوفا يسهل إثباته.

فتسليط جل الأضواء على "ابن الملك"، وربط بداية الحكاية ونهايتها به ربطا عضويا، جعلا هذا الأخير يحتل أكبر مساحة من السرد، لا يجاريه في ذلك من شخصيات الحكاية سوى البطلة "زهرة الأنس" ؛ ثم إن حلقات القص نسجت

---

(1) ينظر : يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل (مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1986) ص:83.

حسب منطق خاص، يتخذ من البطل المحور الرئيسي في بناء الأحداث والوقائع، والربط بينها، بحيث تتجاذب ابن الملك من خلالها عوامل النجـــاح والخيبة، ومشـــاعر الحزن والفـــرح، القلـــق والاطمئنان... حتى تغدو كل واقعة مرتبطة بهذا البطل بشكل مباشر أو غير مباشر، مؤسسة بذلك لبنائية للحدث تتسم بالتوالي أو التعاقب الطبيعي المنتظم أحيانا، وبالتصادم والالتواء والتعقيد أحيانا أخرى ؛ لتنتهي في آخر المطاف نهاية سعيدة لصالح هذا البطل دائما.

ومن جهة أخرى فإن البنية الطبقية التي تضطرب في فضائها قصة "حكاية العشاق"، تكشف لنا عن علاقة موقع البطل بموقع المؤلف ؛ فالأول ابن ملك، والثاني أمير ابن باشا وحفيد داي.[1] والموقع هنا بأبعاده الاجتماعية والسياسية والثقافية، أي بحمولته الأيديولوجية، هو مصدر القول في النص على حد تعبير يمنى العيد: « ينفتح الموقع على القول من أيديولوجي اجتماعي. ونحن حين نكشف بقراءتنا للنص عن هذا الموقع، إنما نكشف عن هوية الايديولوجي المتحكم ببنية النص وبمنطق نهوضه ».[2]

ومن ثم تكشف لنا قراءة "حكاية العشاق" عن هوية أيديولوجية مهيمنة على الخطاب، تتمثل في أن « الراوي هنا منحاز إلى بطله الشخص أو الرمز، منحاز في موقع له هويته، منه ينطلق ومنه يمارس اللعبة الفنية، أو باتجاهه يمارس هذه اللعبة بانيا عالم قصه».[3]

بعد البرهنة إذن على التحام المؤلف بالراوي في خطاب حكاية العشاق،

---

(1) ذكر الدكتور سعد الله أن والد الأمير مصطفى كان باشا من أعيان الحضر بالجزائر، وأن جده مصطفى باشا كان دايا على الجزائر بين سنتي 1795 و1805 (حكاية العشاق، مقدمة المحقق، ص:5).

(2) الراوي، الموقع والشكل، ص:30.

(3) م. ن، ص: 83.

وتجليهما معا عبر صوت واحد ؛ نعود للبحث في تقنيات السرد المباشر المعتمدة في الخطاب المذكور.

يختفي المؤلف (بمفهوميه الواقعي والضمني) في خطاب حكاية العشاق وراء هذه العبارة التي تحيل على السارد الخيالي للقصة « قال صاحب الحديث ». وهي عبارة تشبه كثيرا كلا من عبارتي "حدثنا" في فن المقامات، و"بلغني" التي تصطنعها "شهرزاد" ساردة حكايات ألف ليلة وليلة. والأخيرة أداة سردية تتصف بالإيحائية والتكثيف، تشير إلى ذلك الراوي الذي عاش أحداثا أو عايشها، ثم قام بتبليغها للمؤلف الذي يعيد سردها تارة أخرى. [1]

إن عبارة (قال صاحب الحديث) في خطابنا تؤدي نفس وظيفة بلغني في ألف ليلة وليلة. إنهما تسلمان معا قيادة السرد إلى ذلك المتحدث أو السارد الخفي الذي يضطلع بالحكي، أو الذي حمله المؤلف تلك المهمة ؛ لأن السارد لا يعدو كونه « مجرد كائن ورقي يستظهر به السارد الشعبي لمنح إبداعه شيئا من الواقعية التاريخية ». [2]

وعندما نقتفي أثر عبارة (قال صاحب الحديث) في نص "حكاية العشاق"، نجدها تتكرر بكثافة لتشمل معظم محطات الحكي. فنلفيها في البداية عند تجدد الحدث، حيث تنقلنا من حدث إلى آخر، أو تسلمنا إليه على سبيل التوالي والتعاقب ؛ من ذلك إخبارنا بمرض الملك أولا: « قال صاحب الحديث: مرض الملك وعلم أنه مفارق الدنيا... »[3]، ثم الانتقال إلى الحديث عن وفاته وأثر الفاجعة على ابنه: « قال صاحب الحديث، فلما توفي الملك وسار إلى رحمة الله

---

[1] ينظر : د.عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 171.

[2] م. ن، ص: 172.

[3] حكاية العشاق، ص:23.

سبحانه جهزه ابنه غاية التجهيز، وحزن عليه حزنا شديدا »[1]. وبهذا يتوالى تردد هـــذه الأداة السرديـــة مع توالـــي وتعاقب الأحداث والوقائع من بداية الحكاية إلى نهايتها.

كما ترد العبارة المذكورة في سياق التوظيف الزمني، كتوظيف أسلوب الارتداد، حيث يتم الانتقال من زمن الحكاية (الماضي) إلى زمن الخطاب (الحاضر)، أو من زمن القصة إلى زمن القص. فبعد أن يرحل بنا الراوي إلى ماضي زهـــرة الأنـــس ليعرفنـــا بأصلهـــا ونشأتها، على لسان الشيخ العطار ؛ تعيدنا العبارة المذكورة إلى راهن الخطاب القصصي: « قال صاحب الحديث، فلما سمع ابن الملك كلام العطار زاد ونقص معه في الكلام وقـــام وأراد النهوض... ».[2]

وقد يحدث العكس، حين ينتشلنا صاحب الحديث من الراهن ليرحل بنا إلى الماضي، مخلخلا بذلك نظام ترتيب أحداث القصة: « قال صاحب الحديـــث، وكان لزهرة الأنس رجل من البرابر من قريـــة على ساحـــل البحر...». [3] وفي سياق التجدد الزمني دائما، تأتي هذه الأداة السردية للإشارة إلى انتهاء مجمل زمني : « قال صاحب الحديث : وفي اليوم الخامس أرادت زهرة الأنس الخروج لتنظر ابن الملك.. ».[4]

ومن ناحية أخرى يوظف السارد العبارة السالفة أداة فنية تمكنه من الانتقال من السرد أو الحوار إلى الوصف مثل قوله: « قال صاحب الحديث، وكان بين أيديهم على مائدة المدام أغصانا من النور في آنيـــة بلار منوعـــات من

(1) م. ن، ص: 25.
(2) حكاية العشاق، ص:30.
(3) م. س، ص:88.
(4) م. س ، ص:87.

الأزهـــار، وورد وياسميـــن وجلنار ».[1]

و عموما فإن تردد عبارة (قال صاحب الحديث) في خطاب حكاية العشاق لا يخضع لنظام دقيق، يجعل تلك العبارة تتجلى في مواقف خاصة ومحددة بشكل منتظم على مدار النص؛ وإنما نلفيها مبثوثة في ثناياه هنا وهناك. مما يوحي بكونها مجرد أداة سردية أو لغوية يتكئ عليها المؤلف ليضمن تدفق الحكي واستمراريته.

وذاك ديدن الرواة القدامى، كما هو ديدن السارد الشعبي الذي يصطنع مثل هذه العبارات : « قال الراوي، أو قال الراوي للحديث، أو قال صـــاحب الحديث التي كثيرا ما تختصر في "قال" التي تفصل بين فقرات القصـــة أو مراحلها ».[2]

إن العبارات السالفة ومثيلاتها، مما يزخـــر به التـــراث الســـردي العربـــي الشفـــوي والمكتوب، تعد أدوات سردية فنية ملازمة لكل أشكال ذلك السرد. حيث يعمد المؤلف/السارد إلى إسناد الحكاية بواسطة تلك الأدوات إلى راو مجهول ؛ وكأنه بذلك ينفي عن نفسه شرعية تأليفها، ليكتفي بأداء دور الوسيط الذي ينقل تلك الحكاية من مصدرها إلى المتلقي.[3]

وبذلك فإن الأدوات المذكورة تعد علامة دالة على هوية الخطابات السردية، تميزها –إلى جانب سمات فنية أخرى– عن بقية الخطابات الأدبية.

ويبدو أن "محمد بن ابراهيم" كان على إلمام بهذا كله، حين حافظ في خطابه على هذا التقليد الأسلوبي؛ وهو ما يدل على اطلاعه الواسع على

---

(1) م. س ، ص:77.
(2) روزالين ليلي قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي(ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1980) ص: 126.
(3) ينظر : في نظرية الرواية، ص: 262.

الموروث السردي العربي، ومعرفته الجيدة به.

وتماشيا مع المعطيات السابقة فإن أسلوب السرد المباشر في خطاب حكاية العشاق، يضطلع به ما يعرف بـــ "الراوي العليم"، الذي يصطنع ضمير الغائب (هـــو) في صياغة الحكي. هذا الراوي هنا، ما هو إلا المؤلف الواقعي والمؤلف الضمني والسارد مجتمعين في شخص واحد أو صوت واحد، كما بينا سابقا. وهذا شأن الرواية التقليدية التي ترجع الأطراف الثلاثة السابقة إلى مصدر واحد هو المؤلف العليم الذي يفرض هيمنته باستمرار، حتى وإن تماهى في حلقات أخرى[1]، كإسناد الحكي إلى راو مجهول.

هكذا يبدو السارد في "حكاية العشاق" ملما بكل شيء، وهو يـــروي بصيغـــة الغائـــب ويصطنع زمن الماضي. إنه يعرف عن شخصياته أكثر مما تعرف كل واحدة منها عن نفسها، يدرك ما ظهر وما خفي منها، يلم بنواياها وأهوائها وهواجسها، ويقودها بثقة الراوي العليم إلى مصيرها المحدد الذي تنجلي عنه نهاية الحكاية. فهو بذلك يقف خلف الأحداث التي يعرفها جيدا، ويلم بتفاصيلها، يدفعها ويحركها مع الشخصيات نحو الأمام.

ووحدة الراوي أو المؤلف العليم هنا، تقودنا إلى وحدة الرؤية التي تنبثق عنها أحداث الحكاية؛ أي زاوية التبئير التي تنظم تدفق الحكي وتنسج حلقاتـــه بشكـــل خـــاص متميـــز؛ وذلك على اعتـــبار أن « الـــراوي والرؤية كل متكامل لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ».[2]

وقد سبق أن عرفنا أن نظام صوغ المتن الحكائي في خطاب "حكاية العشاق" قائم على نظام التوالي، (*) الذي يتلخص في هذه المتوالية: [التوازن–

---

(1) ينظر : المتخيل السردي، ص:162.

(2) المتخيل السردي، ص:117.

(*) ينظر الفصل الأول من هذا البحث.

انعدام التوازن —التوازن الجديد] وهو ما يتناسب وطبيعة "الرؤية الخارجية"، التي يصدر عنها الراوي العليم ؛ حيث تقوم هذه الرؤية بتقديم المعلومات الممكنة عنها. إلى جـــانب تحديد زمـــان ومكان حدوث الوقائع.

وقد لا تقتصر هذه الرؤية على ذلك فحسب؛ فتقوم أيضا بتحديـــد منظـــور الشخصيـــة ونسج وعيها الخاص، فتغدو الرؤية الخارجية بذلك كأنها المؤلف نفسه. (1)

وخلاصة لهذا المحور، يمكن القول بأن مجموعة من الأدوات السردية اجتمعت وتضافرت لتشكل معالم أسلوب السرد المباشر في خطاب "حكاية العشاق" ؛ فمن اصطناع ضمير الغائب إلى إسناد الحكي إلى سارد خيالي يراقبه مؤلف عليم، إلى اعتماد صيغة الماضي زمنا للحدث، إلى تبني الرؤية الخارجية أو ما يعرف بالرؤية من الخلف.

إن ضمير الغائب (هـــو) يفتح المجال واسعا أمام المؤلف أو الراوي العليم الذي يدرك كل شئ عن الوقائـــع والشخصيات ويتحكم في سيرورتها ومصائرها من جهة، في الوقت الذي يتيح له ذلك الضمير أن ينأى بنفسه عن تلك الشخصيات والوقائع من جهة أخرى؛ فلا يقع في أسلوب السيرة الذاتية المباشر ؛ بل يظل على العكس من ذلك يدير الحكي بموضوعية أسلوبية. وهذا على أساس أن السرد الذي يعتمد الرؤية من الخلف إلى جانب الراوي العليم يصطلح على تسميته "بالسرد الموضوعي". (2)

والموضوعية هنا لا تعني الحياد في تعامل المؤلف مع شخصياته ؛ فقد لمسنا انحياز "محمد بن ابراهيم" لابن الملك بطل الحكاية في حديثنا عن موقع البطل

---

(1) ينظر المرجع السابق، ص:128.

(2) ينظر : المتخيل السردي، ص:120.

وعلاقته بموقع الكاتب؛ ولكن الموضوعية المقصودة تتلخص في عدم إقحام الكاتب نفسه بشكل مباشر في المتن الحكائي، كواحد من شخصياته الفعليـــة، وعدم استعارتـــه ضميـــر المتكلـــم "أنـــا"، (باستثناء الإشارة إلى كتابته القصة) واكتفائه بإدارة الحكي من الخارج.

ولا شك أن هذه الأدوات مجتمعة هي التي تمنح السرد ألقه وتوهجه، وتؤسس لأصالة الحكي في خطاب "حكاية العشاق". وبغض النظـــر عن طبيعـــة هذا الحكـــي قـــوة وضعفا، وعن درجة السرد جودة وإتقانا أو ضعفا وترهلا؛ فإن توظيف "الهو" وحده مؤشر واضح على اقتراب السرد من روح الفن الروائي « فكأن "هـــو" هو الذي يجعل من السرد رواية، ومن الرواية سردا، ومن السرد حكاية منسوجة من خيوط لغوية، محبوكة طورا ومهلهلة طورا آخر ؛ هي التي تصنع عالما موازيا للعالم الواقعي».[1]

وباختصار ؛ فإن "الهو" يشكل مع "كـــان" التي تتصدر الحكي وتفتحه، الأداة السحرية العجائبية التي تؤسس للسرد الروائي وتمنحه كل جاذبيته وتألقه، وتعمل على أسر لب المتلقي، وحمله على التصديق بحدوث ما يجري، أو بإمكانية وقوعه.

السرد المشهـــدي (تعددية الأصوات) :

النمط الثاني من السرد المعتمد في خطاب حكاية العشاق، هو نمط السرد المشهدي، القائم على تقديم الأحداث والوقائع بواسطة الشخصيات، إما عن طريق الحكي المباشر أو بواسطة الحوارات الخالصة التي تتجلى عبر مشاهد الحكاية بشكل مكثف.

---

(1) في نظرية الرواية، ص:181.

يتراجع الراوي / المؤلف هنا ليترك قيادة السرد للشخصية، فيجعلها تتكلـــم بلسان حالهـــا وتفصح عن أفكارها وعواطفها وهواجسها ؛ ولكن بشكل علني في صورة حوار مع غيرها من الشخصيات. حوار يطبعه أسلوب درامي تهيمن عليه غالبا المشاعر الفياضة والانفعالات المحمومة، وتطغى عليه مسحة تراجيدية حادة.

وفي خضم تلك الحوارات تضطلع هذه الشخصية أو تلك من شخصيات الحكاية بمهمة القص، فتسرد حدثا سابقا وقع لها أو لغيرها ؛ من ذلك حديث "زهرة الأنس" عن تلك الواقعة الماضية التي تعرفت من خلالها على "ابن الملك" لأول مرة، حيث تقول مخاطبة جاريتها:« اعلمي أن لي مدة أربعة سنين كنت ماشية للحمام مع والدتي رحمها الله وأقرباء، فرأيت هذا الشاب جالسا في حانوت تاجر فرشقني بسهم عيونه وامتحنت بحبه ».[1]

وقد تعيد الشخصية سرد ووصف واقعة سبق أن اطلعنا عليها الراوي بواسطة السرد المباشر. يتجلى ذلك خاصة في وصف "زهرة الأنس" للحادثة الأليمة التي وقعت لها مع " ابن الملك" وجعلت ظلال الهجر تخيم على علاقتها، حيث تعيد البطلة سرد تلك الواقعة بكل تفاصيلها وملابساتها على مسمع العطار: «..إن حبيبي لما كان عندي ونحـــن في الطـــرب وشرب المدام، فبينما نحن كذلك وفي يوم من الأيام والباب يطرق، فخرجت جارية من جواري، ودخلت وأشارت إلي..و ناولتني كتابا مختوما وقالت لي أتى به رسول البربري، فأخذته من يديها، ووضعته في جيبي ولم أدر ما فيه. ولا شك أن "ابن الملك" رآني حين أخذته.. »[2] إلى أن تقول بعد أن أحاطت بكل التفاصيل والحيثيات التي سبق ورودها على لسان الراوي: «...وخرج هو وأصحابه غضبان،

---

[1] حكاية العشاق، ص: 34.

[2] م.ن. ص :103-104.

فتحيــرت من فراقــه وشعلت في قلب نيران، فبت ليلتي حائرة متفكرة، فلما أصبح الصباح (رسلت) اليه جاريتي بكتاب، فيه (معنا) وخطاب، فلم يقبل عذري ولم يرد لي جواب.. ».[1]

وكثيرا ما يتكرر هذا الأسلوب في ثنايا الخطاب، إذ نلفي كل شخصــية- تقريبا- من الشخصيات قد جسدته مرة أو عدة مرات على مدار الحكاية.

فإذا ما قارنا هذا النمط من السرد بالنمط الســابق أي بالســرد المباشــر، وجدناهما يجسدان صيغتين أساسيتين من صيغ القص تقومان على مبدأ التقابل، هما الحكي والمحاكاة، [*] وهما مصطلحان أشار إليهما قــديما " أفلاطــون " في معرض تحليله لإلياذة " هوميروس" حينما عرف الحكي أو القص الخالص بأنــه حديث الشاعر أو الراوي، بينما عرف المحاكاة بالكلام الذي يســوقه الشــاعر على لسان شخصية أخرى. فكأن الأول يتعلق برواية الأحداث أي الأفعــال، بينما يخص الثاني رواية ألفاظ منطوقة. [2] ومن ثم « ينبغي التفريق بين القــص الذي أساسه حكاية الأحداث التي تقوم بها الشخصيات وبين القــص الــذي أساسه حكاية الكلمات أو الألفاظ التي تنطق بها هذه الشخصيات ».[3]

تتجاور هاتان الصيغتان جنبا الى جنب في خطاب "حكاية العشاق" فصيغة الحكي أو السرد المباشر تتصدر الفقرات دائما وتتخللها أحيانا، تروي الأحداث، وتربط الوقائع والتفاصيل بعضها ببعض، وتنظــم تواليهــا وتعاقبها؛ في حين تحتل الصيغة الثانية، أي صيغة المحاكاة أو السرد المشهدي،

---

(1) حكاية العشاق، ص: 104.

(*) يعرف " جيرار جينت" ذات المصطلحين بالإخبار (الحكي) والإظهار(المحاكاة). ينظر : د.السيد ابراهيم، نظرية الرواية، ص:134.

(2) نظرية الرواية، ص: 133-134.

(3) م. ن، ص: 134.

معظم مساحة النص، فالراوي ما إن يفتتح أو يستهل حدثا أو يربطه بتاليه، حتى يطلق العقال للشخصيات المختلفة تروي التفاصيل، ويحاور بعضها بعضا، أو بالأحرى يحاكي ما تقوله ؛ فكأنما يتقمص هذه الشخصية أو تلك، ويروي ما يحدث من خلالها.

ويمكننا أن نستدل على هذا التلازم بين الأسلوبين المذكورين في السرد بأمثلة لا حصر لها من نص الحكاية، باعتبار تكررها على امتداده، حتى غـدت سمـة أسلوبية من أبرز سماته. ولهذا نكتفي هنا بذكر بعض النماذج فقط، كتصـوير السارد مشهد غضب زهرة الأنس من جاريتها خريفـة الصـيف، وتقبيحهـا لعذرها، بعدما أهملت الأخيرة شراء ما أمرت به سيدها: « فلما سمعت زهـرة الأنس ما ذكرته الجارية غضبت وأطرقت برأسها الى الأرض ثم قالـت.. »[1] عند هذا الحد يتوقف السرد المباشر ليفسح المجـال للنمط الثانـي :

« يا جارية النحس نحن أرسلناك لتشتري لنا النوار وتحسني خدمتنا، أنـت تأتينا بأخبار الرجال لتفسدي عقولنا، فوالله أيتها الجارية (الميشومة) لوما شفقة لي عليك لأضربك على فعلك القبيح وأعذبك عـذابا شديـدا...(فقالـت الجارية)، يا ستـي سامحينـي ولك الأجـر والثواب ».[2] ثم يأتي أسـلوب الحكي (السرد المباشر) ليتخلل هذا الحـوار « وقبلـت الأرض بـين يـديها وقالت..» [3] ليعود من جديد أسلوب المحاكاة : « والله لو رأيته لأدهشـك حسنـه وتعذريني في سبب (بطياني) عنك ».[4]

---

[1] حكاية العشاق، ص: 28.

[2] م. ن، ص :28.

[3] م. ن، ص :28.

[4] م. ن، ص :28-29.

وعند الانتقال من حدث لآخر، ومن شخصية الى أخرى، يوظف الـراوي أداة سردية تراثية مشابهة لعبارة (قال صاحب الحديث)، ألا وهي قوله « هذا ما كان من أمر..وأما ما كان من أمر.. » ويسمي كل شخصـيـة لـيروي لنـا تفاصيل ما قامت به، أو ما جزى لها في نفس الظرف والزمن مقابـل نظيرتهـا الشخصية الأخرى التي سبـق الحديث عنهـا.

وتصبح هذه الأداة السردية بدورها عنوانا لأسلوب القص المباشر، ووسـيلة يتكئ عليها السارد في الانتقال من مشهد إلى آخر. ولهذا نجد الراوي بمجرد أن ينتهي من تصوير المشهد السابق، حيث غضب البطلة من جاريتها ثم عفوهـا عنها، ينتقل بنا مباشرة الى رد فعل ابن الملك على نفـس الحـدث (تصـرف الجارية)، فيقول: « هذا ما جرى للجارية مع زهرة الأنس، وأما ما كان مـن أمر ابن الملك لما رجعت الجارية ودخلت الدار ولم (تشر) شيئا التفت الى الشيخ العطار وقال: سامحنا أيها الشيخ لقد (فسدنا) عليك البيع، أظن أن الجارية أتتك (تشر)منك شيئا فاستحت منا ورجعت. فقال الشيخ، سيدي لا بأس علينـا في ذلك معرفتك أحب إلينا من الدنيا وما فيها فنطلب من الله دوام محبتنا ».[1]

ونخلص من المقارنة السابقة بين الأسلوبين المذكورين، في ظل استقراء كامل لخطاب حكاية العشاق، أن أسلوب السرد المشهدي يطغـى على أسلوب السرد المباشـر ويفوقه حجما، مما يبين نزوع "محمد بن ابراهيم" الى أسلوب تعددية الأصوات عبر القص التفصيلي الذي تتبلور حيثياته وتفاصيله من خلال مشاهد الحكاية، وحيث المشهد بمثابة خشبة المسرح التي يجسد عليها الممثلون القصة، سواء عن طريق الأفعال والحركات أو عن طريق الأقوال والحوارات، فيضطلعون بمهمة السرد والوصف في مكان الراوي الذي لا يلجأ إليه إلا لربط المشاهد بعضها ببعض.

---

(1) حكاية العشاق، ص:29.

ومما يفسر هيمنة هذا النمط من السرد على خطاب العشاق، تعويل الكاتب على الحدث في مجراه الأفقي الممتد، حيث تتحقق على المستوى الزمني المساواة بين زمن السرد وزمن الحكاية، ذلك « أن التفاصيل تتوالى في المشهد والأحداث فيه أساسية وإبرازها له صفة تأسيسية لمسار القصة ».[1]

هكذا يبلغ التشخيص ذروته في حكاية العشاق، ليجد القارئ نفسه في موقع مباشر لما يجري أمامه ؛ كما لو كان بإزاء مشهد مسرحي بكل أبعاده الدرامية لولا تدخلات الراوي التي تقطع الحوار من حين الى لآخر، لتقديم أو وصف الشخصيات وإبراز مواقفها، وتحديد أماكنها.

وبالعودة الى النتائج المستخلصة من تحليلنا لبنية الحدث في خطاب حكاية العشاق، ندرك سر هيمنة نمط السرد المشهدي على هذا الخطاب. فالبنية الحدثية الانفعالية ذات البعد المأساوي، ما كان لها أن تتحقق إلا في ظل هذا الشكل اللغوي الحواري، الذي تديره الشخصيات، ويتجلى في صورة مشاهد درامية ساخنة تعبق بالعواطف المشبوبة، والانفعالات المحمومة، لتصبح (تلك المشاهد) ممولا أساسيا للحكي، ومصدرا رئيسيا يمد المتلقي بمختلف المعلومات المتعلقة بالقصة.

ومعلم آخر من معالم هذا الأسلوب الحواري، يتجسد في توظيف الكاتب الشعر توظيفا مكثفا على مساحة النص، حتى أصبح قرضه ملازما –تقريبا– لكل حوار، حاضرا في كل موقف، معززا لكل وصف ؛ مما يوحي بإدراك الأمير مصطفى وإلمامه بطبيعة الشعر الغنائية، وبطاقته التعبيرية الأقدر على تجسيد العواطف الجياشة والمشاعر الرقيقة في قوالب لغوية شديدة التركيز، كثيفة الإيحاء « على اعتبار أن الخطاب الشعري يتميز بالإحكام والدقة والاقتصاد في

---

[1] د.نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزء الثاني (دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 1997) ص:175.

البنى التركيبيــة التوصيلية (الشفرة) وبزخم وتكثيف في المحمــولات والمدلولات ».[1]

وأخيرا، فإن السؤال الذي يلح على أذهاننا، ونحن بإزاء تعددية الأصوات في خطاب " حكاية العشاق"، هو التالي : هل تعكس تلك التعددية في الأصــوات تعددية في الأساليب؟ أم أن هناك أسلوبا واحدا يجمع ويوحد بينها ؟ أي هــل تنم التعددية المذكورة عن حوارية (ديالوجية) حقيقية، أم أنها لا تعدو كونهــا تجليات لنمط أسلوبي أحادي، هو ما يعرف بالنمط أو الشكل المونولوجي؟

الأسلبــــــة:

إن تعددية الرؤى والأساليب التي تعكسها تعددية الأصوات أمر شــائع في الفن الروائي ؛ ولكن من الشائع أيضا أن يظل صوت واحد وأسلوب واحد هو المهيمن على البقيــة، حتى وإن تماهى معها خلال السرد. وبالمقابــــل فــإن القول بهيمنة رؤية محددة، خارجية كانت أم داخلية، على الروايــة، لا يعــني انفرادها بالخطاب كله. إذ كثيرا ما تتجاور الرؤيتان السابقتان أو تضاف إليهما رؤى أخرى من خلال أسلوب السرد المتبع. وبالتالي فإن التصــنيف الــدقيق يقتضي أن نحدد أن هناك رؤية مهيمنة وأخرى مضمرة لا مختفية تماما.[2]

وبالعودة الى خطاب " حكاية العشاق"، لاحظنا كيف يتجــاور أســلوب الكاتب من خلال القص المباشر مع أساليب الشخصيات من خــلال الســرد المشهدي علــى أن الكفة تميل الى الثاني من حيــث حجــم الاستعمــال والتوظيف. وهو أمر يوهمنا بداية بأن الخطاب المذكور ذو طبيعــة حواريــة، يقــوم علــى تعددية الأصــوات والأساليب في ظل التعــارض بــين رؤى

---

(1) الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، ص:129.

(2) ينظر : المتخيل السردي، ص: 134.

مختلف الشخصيات ومستويات تفكيرها من جهة، وبين وجهات نظرها ووجهة نظر الكاتب من جهة أخرى.

لكن استقراء دقيقا للغة الحكاية، ولاستراتيجية التلفظ فيها، حيث تتجسد تلك الأصوات والأساليب فعليا، يبعث على الاعتقاد بغير ذلك. وهذا شأن وارد في الرواية، فكثيرا ما تحمل الرواية "المونولوجية" تباينا أسلوبيا واضحا بين مجموع الشخصيات، دون أن تبلغ مع ذلك درجة الحوارية، وما ذاك المظهر "الديالوجي" الذي يطبعها إلا مظهر اصطناعي يخفي وراءه هيمنة الأسلوب الواحد. [1]

ولاستجلاء الأمر، سنختار تفحص مجموعة من النماذج الأسلوبية المتباينة المصادر؛ منها ما يتعلق بالراوي، ومنها ما يخص كل شخصية من شخصيات الحكاية، ونقارن بينها حتى نتبين معالم الطابع الأسلوبي المهيمن على الخطاب.

وسعيا للحصول على نتائج دقيقة وموضوعية، سنحاول توظيف ما يعرف بـ"معادلة بوزيمان" المتبعة في تشخيص لغة الأدب تشخيصا كميا، والمنسوبة الى العالم الألماني"أ.بوزيمان" "A.Busemann".فقد

أصبحت هذه المعادلة أداة إجرائية مهمة في التحليل الأسلوبي لدى كثير من الباحثين والنقاد العرب ؛ من بينهم الدكتور "سعد مصلوح" الذي وظفها في تحليله لمجموعة من النصوص السردية من خلال كتابه: "الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية".

وتتلخص المعادلة المذكورة (في شكلها المبسط) في قياس إجرائي يتم عبره « تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير، أولهما التعبير بالحدث، وثانيهما

---

[1] حميد لحمداني، أسلوبية الرواية(دار سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1989) ص:30.

مظهر التعبير بالوصف. ويعني "بوزيمان" بالأول الكلمات التي تعبر عن حــدث أو فعل، وبالثاني الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيئ ما ».[1] وهكذا يــتم إحصاء عدد الأفعال وعدد الصفات في نص ما، ثم يقسم عدد الأولى على عدد الثانية، أي عدد الأفعال على عدد الصفـــات، وتكون النسبة المستخلصة مؤشرا لقياس مدى انفعالية أو عقلانية اللغة المستخدمة في ذلك الــنص.[2] بمعــنى أن نتيجة تلك القسمة تعطينا قيمة عددية تزيد أو تنقص، فإذا زادت كان طـــابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي، وإذا نقصـــت كـــان أقــرب إلى الأســـلوب العلمي.[3]

على أن ما يهمنا في هذا المقام، ليس التمييز بين الأسلوب الأدبي والأسلوب العلمـــي، وإنما سنحاول اعتماد تقنية " بوزيمان " أداة إجرائية لمعاينة خصائص كل من لغة الـــراوي ولغة الشخصيات في " حكايـــة العشـــاق "، ومـــن ثم اكتشاف مدى تطابق أو تباين أسلوب كل منهما.

إن المعطيات التي توفرها لنا هذه الطريقة، من شأنها أن تجيبنا بشكل موضوعي قاطع عن كثير من الأسئلة التي طرحناها سابقا حول علاقة السرد المباشر بالسرد المشهدي، ومن ثم هيمنة الطابع المونولوجي أو الديالوجي على نص الحكاية. كما تسمح لنا التقنية المذكورة من وجهة ثانية، بقياس الأبعاد الدرامية لمختلف شخصيات القصة، من خلال نزوعها إلى توظيف الأفعال أو الصفات بشكل مكثف أو يسير.

---

(1) سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية (عالم الكتب ط3، ، 1992، القاهرة)، ص:74.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص: 79 – 80.

(3) ينظر : م. ن، ص: 74.

ونظرا لطبيعة نص " حكاية العشاق " القائمة على التداخل بين السرد والوصف منة جهة، وبين السرد والحوار من جهة أخرى في جل المقاطع والفقرات تقريبا، إلى جانب التداخل والتقاطع بين أسلوب الراوي وأساليب الشخصيات المختلفة في الفقرة الواحدة أيضا؛ فإنه من الصعب القيام بإحصاء كمي شامل لمجموع الأفعال والصفات الواردة في الخطاب برمته. لهذا عمدت إلى اختيار مقاطع لغوية محددة متنوعة المصادر، تشمل أصوات كل من الراوي، والبطل والبطلة، والشيخ العطار، والجارية خريفة الصيف، وأخيرا العجوز.

وقد حرصت عند الانتقاء، على أن تتضمن هذه المقاطع والفقرات مجموعة لا بأس بها من الأفعال والصفات مجتمعة. وذلك نظرا لوجود فقرات سردية كثيرة في الخطاب خالية تماما من الألفاظ الدالة على وصف.

كما أن هذه النماذج عبارة عن مقتطفات مأخوذة من صفحات مختلفة من نص الحكاية، تتباين كما وحجما، فمنها ما يمثل صوت شخصية من الشخصيات كما تجلى في صفحة كاملة، لا يقطعه إلا صوت الراوي من حين لآخر، ومنها ما يتعلق بجزء بسيط من الصفحة بحيث لا يتخلله صوت آخر، وهكذا....

وقبل الشروع في هذا العمل الإحصائي، لابد من تسجيل ملاحظة تقنية مهمة بهذا الصدد، ذلك أن الأفعال المعتمدة فيه، لا تشمل إلا ما دل على حدث تام، كما أن الصفات الواردة هنا لا تتعلق إلا بما جاء منها على هيئة المفرد، مهما اختلفت أشكالها، من نعت الى حال الى خبر يدل على وصف، الى أنواع أخرى كالمصدر الواقع صفة، واسم الإشارة والاسم الموصول الواقع بعد معرفة، والجامد المؤول بمشتق وغيره.. وبذلك فإنه يتم استبعاد الأفعال الناقصة

والجامدة، وأفعال الشروع والمقاربة وما شابهها، كما يتم استبعاد الصفات الواردة على شكل جمل.[1]

النموذج الأول من المقتطفات المختارة يخص صوت الراوي، وهو عبارة عن مقطع سردي قصير يقول فيه: «..ثم قام ابن الملك ودخل مقصورة ولبس ثيابه وثقل كمه بمائة دينار وخرج من نديمة وأصاحبه يطوف البلاد وينظر العباد، فبينما (يتفرجو) إذا مروا بدار بديعة المنظر و(الطيقان) عالية البناء والحيطان وفيها جس العود والطرب ».[2]

أما النموذج الثاني فيتعلق بصوت البطل، وهو يخاطب الشيخ العطار متحسرا على المآل الحزين الذي آلت اليه علاقته بزهرة الأنس بعد حادثة وصول رسالة البربري: « يا سائلي عن شيئ بدار وظهر، فاسمع قولي واقبل الأعذار، ولا تلومني في هذا الأمر، قد خان السعد وأنجبت البدر ولاح سجاب وسكب المطر، فما لنا سوى التجلد والصبر، وقد هبت (الأرياح) على غصن الرطيب، وخان عهدي وطاوع الرقيب، ولا راحة للكئيب سوى بالبكاء والنحيب، فهل من يعذر الغريب أيها الصاحب القريب ».[3]

فإذا انتقلنا الى صوت البطلة، وجدنا هذا المقطع في الصفحة الرابعة والسبعين: «..امضي بكتابي إلى محبوب قلبي، و(قريه) مني السلام، وقولي له يتفضل علينا بزيارته، هو وجميع أصحابه، وقصي عليه ما قاسيت من فقده ولا تكتمي عنه شيئا ولا تأتيني إلا به، وأنت معه، وإياك (يستعدر) عليك أيتها الجارية ».[4]

---

(1) ينظر : الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص: 78-79.

(2) حكاية العشاق، ص: 26.

(3) م، ن ص: 106.

(4) م، ن ص : 74.

أما النماذج الأخرى فسنحاول الإشارة إليها باقتضـاب، وذلك بتحديـد صفحة وبدايــة ونهاية كل منها. نبدأ بتفحص مقطع حواري بصوت العطــار يبدأ من الصفحة التاسعة والعشرين بقوله : « أعلم يا سيدي أن هذه الــدار لتاجر من التجار...» وينتهي في الصفحة الموالية عنــد قولــه: «... مولعــة بالأشعار فريدة الحســن والجمال».

أما الجارية خريفة الصيف فقد اخترت مقطعا مطولا بصوتها، يتكون مــن فقرتيــن تشملان الصفحة السابعة و التسعين من : « ياسيدي الأمــر الــذي تحسبه في خاطرك فإنه (بطال).. » إلى «... والجود والفضل منكم خلقــا ». وأخيرا انتقيت مقتطفات من كلام العجوز حليفة البربري، وهي تخاطب زهرة الأنس في الصفحة التاسعة عشرة بعد المائة بدءا بقولها :« يا (ستي) إني أتيــت نخبرك بقدوم البربري من بلاده.. » وانتهاء عند قولهــا: «..امضــي إلى دارك وخوذي بخاطره ».[1]

وقد أسفر الإحصاء الكمي لما ورد في المقاطع المختارة عن البيانات المدرجة في هذا الجدول :

مصدر الصوت	عدد الأفعال	عدد الصفات	ن ف ص
الــــراوي	09	02	% 04,5
البطـــــــل	13	03	% 04,33
البطلــــــة	09	02	% 04,5
العطــــــار	15	05	% 03
خريفة الصيف	14	04	% 03,5
العجــــوز	13	03	% 04,33

(1) حكاية العشاق، ص: 119.

وبتفحص نسب توظيف (ن.ف.ص) عند كل من الراوي والشخصيات مجتمعة نحصل على البيانات التالية:

أكبر قيمة مستعملة لـ: ن ف ص	أقل قيمة مستعملة لـ: ن ف ص	قيمة ن ق ص عند الراوي	قيمة ن ف ص عند مجموع الشخصيات	المتوسط الإجمالي لـ: ن ف ص
04,6	03	04,5	3,93	04,02

وقبل استخلاص النتائج الكلية من هذا الإجراء الإحصائي، لابد أن نتوقف في البداية عند أهم المعطيات التي تكشف عنها القراءة الأولية لهذه البيانات، والتي يمكن حصرها في مجموعة من النقاط الأساسية:

أ-إن حجم استعمال وتوظيف الأفعال في مختلف المقاطع النصية المختارة، يفوق دائما حجم استعمال وتوظيف الصفات، بدليل أن أكبركم مستعمل من الصفات لا يصل الى أقل كم مستعمل من الأفعال (خمس صفات مقابل تسعة أفعال).

ب-إن هناك تقاربا واضحا في قيمة (ن ف ص) عند مجموع الشخصيات يصل أحيانا الى حد التساوي عند بعضها، رغم اختلاف مواقعها (04,33) عند كل من البطل والعجوز.

ج- كما أن قيمة (ن ف ص) عند الراوي (04,5) متقاربة جدا هي الأخرى مع قيمة (ن ف ص) لدى مجموع الشخصيات (03,93).

د- إن مجموع قيمة (ن ف ص) لدى جميع الأصوات قليل نسبيا (04، 02)، ولا تتجاوز أعلى نسبة مستعملة: 04، 5%.

ويمكننا أن ندعم ما سبق بإحصاء بياني آخر، يشمل هذه المـــرة المشـــاهد الحوارية فقط، والمتجسدة عبر فصل (*) كامل من نص الحكاية: يبـــدأ بـــبروز عقدة الأحداث أي بمرحلة انعدام التوازن، ويستمر الى نمايتها حيـــث عـــودة التوازن من جديد.

وقد اخترت هذا الجزء المهم من نص الحكاية باعتباره يمثـــل ذروة تصـــاعد وتأزم الحدث. التأزم الذي لا تعكسه واقعة الهجر والانفصال بين البطلين على مستوى المتن الحكائي فحسب، وإنما يتجلى أيضا بحدة عبر الملفوظ الســـردي على مستوى المبنى الحكائي؛ وذلك من خلال اللقطات الحوارية الساخنة بـــين أبطال الحكاية، حيث يعبق الخطاب بمسحة تراجيدية مؤثرة، ويكشف عن بنية انفعاليـــة مأساوية تتحكم في المسار الســـردي وتهيمن عليه.

ومن دواعي اختيار هذا الفصل أيضا من بين مجموع أجزاء وفصول الحكاية الأخرى، كونه أكثرها توظيفا للحوار ولأسلوب السرد المشهدي. لذلك فـــإن الإحصاء الأسلوبي هنا يفيدنا في قياس الأبعاد الدرامية

لمختلف الشخصيات، في الوقت الذي يكشف عن المصدر الحقيقي للطابع الأسلوبي المهيمن، والذي هو غايتنا النهائية.

وشأن معظم المشاهد الحوارية في "حكاية العشاق " نجد مشاهد هذا الفصل لا تعكس حوارا خالصا تماما، بل كثيرا ما تسهم في سرد الوقائع والأحـــداث، حيث نلفي الشخصيات المختلفة تضطلع بممارسة وظيفـــة الســـرد في قالـــب حواري، كما سيكشفه لنا هذا الجرد الإحصائي.

يشمل الإحصاء هنا أصوات خمس شخصيات هي : البطل والبطلة والشيخ العطـــار والنديم وخريفة الصيف، حيث وظفت كل شخصية الأفعال

(*) نعني "بالفصل" هنا وحدة سردية كبرى، لأن" حكاية العشاق " غير مقسمة الى فصول.

والصفات على الشكل التالي :

مصدر الصوت	عدد الأفعال	عدد الصفات	ن ف ص
البطل	116	31	% 03,74
البطلة	221	42	% 05,26
العطار	109	24	% 04,54
خريفة الصيف	38	11	%03,45
العجوز	88	15	% 05,86

وبقياس قيم (ن ف ص) عند مجموع الشخصيات، نصل الى المتوسط المستعمل فيها والمقدر بـ 04,57.

ومن أهم المعطيات الأولية التي ترسمها لنا بيانات هذا الجدول (الثاني)، الى جانب غلبة كم استعمال الأفعال على الصفات- وهو ما لمسناه في الجدول السابق أيضا- ذلك التقارب الواضح في قيم (ن ف ص) بين كل من صوت البطلة (05,26) وصوت جاريتها خريفة الصيف (05,86) من جهة، وبين كل من صوت البطل (03,74) وصوت نديمة (03,45) من جهة أخرى. كما يفوق متوسط (ن ف ص) عند المرأتين (05,56) مثيلة عند الرجلين (03,59). هذا الى جانب كون قيمة (ن ف ص) عامتا تظل منخفضة نسبيا (04,57)، لا تتعدى أعلى قيمة لها نسبة (05,86). وهي الملاحظة نفسها التي سجلناها على المتوسط الإجمالي لقيمة (ن ف ص) في الجدول الأول.

إن الإحصاءات السابقة ممثلة في الأرقام والنسب تعطينا أحكاما أسلوبية دالة، فقد انجر عن تطبيق معادلة بوزيمان مجموعة من الفرضيات النظرية، صنفت النصوص المختلفة حسب ارتفاع أو انخفاض قيمة (ن ف ص) فيها، من ذلك

ارتفاع النسبة المذكورة في النصوص الشعرية مقابل انخفاضها في النثر، وكـذا ارتـفاعها في الكـلام المنطـوق وانخفاضها في الكلام المكتوب.[1] على أن ما يهمنا من تلك الفرضيات هنا ثلاثة أساسية؛ الأولى تلك المتعلقة بـالقول بانخفاض قيمة (ن ف ص) في الحكايات الشعبية، وكذا في القصص والروايات المؤلفة.[2] والثانية أن قيمة (ن ف ص) في السرد أقل منها في الحـوار[3] أمـا الثالثة فتشير إلى تأثر قيمة (ن ف ص) بالجنس، إذ ترتفع عند النساء في مقابـل انخفاضها عند الرجال.[4]

من الممكن إذن استخدام بعض الفرضيـات السابقة في تحديـد معـالم أسلوب خـطاب "حكاية العشاق "، فلو بدأنا بالفرضية الثالثة المتعلقة بتـأثر قيمة (ن ف ص) باختلاف الجنس، وجدنا ذلك ماثلا في خطابنا، حيث ترتفع قيمة (ن ف ص) عند زهرة الأنس لتصل إلى نسبة: 05,26، وكذا عند خريفة الصيف:05,86، بينما تنخفض عند ابن الملـك إلى نسـبة:03,74 ولـدى نديمة:03,45. وهو ما يعكـس ارتفـاع درجة الانفعاليـة، وقيمـة البعـد الدرامي عند المرأة أكثر من الرجل.

ولكن لنعد الى ما هو أهم من ذلك؛ إن قيم (ن ف ص) في المقـاطع الأولى المختارة (الجدول الأول) متقاربة جدا بين صوت الراوي وأصوات الشخصيات المختلفة، وهي منخفضة نسبيا يبلغ متوسـطها: (04,02). أمـا في الجـدول الثـاني المتعلق بأصوات الشخصيات المختلفـة نجد تلك القـيم متقاربـة أيضـا، ومتوسطها منخفض هو الآخر(04,57). وبمقارنة قيمتي (ن ف ص)

---

[1] ينظر : الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص:80.

[2] ينظر : م. ن، ص: 80.

[3] ينظر : التقنيات السردية. ص : 136.

[4] ينظر : م.ن، ص: 136.

إحداهما بالأخرى في الجدولين، نلاحظ أن الفارق بينهما لا يتعدى بضعة أجزاء من المائة (04,02 مقابل 04,57) فالقيمتان متقاربتـــان جـــدا مـــن حيـــث انخفاضهما، إن لم نقل أنهما متساويتان.

إن استقـــراء دقيقا للبيانات السابقة يقودنا إلى نتيجتين مهمتيـــن، فانخفاض قيمـــة (ن ف ص) في خطاب حكاية العشاق، يضنف هذا الخطـــاب إمـــا في خانة القص الشعبـــي، أو يضعه في سياق التأليف الروائـــي حســـب فرضـــية بوزيمان.

أما النتيجة المهمة الثانية، فتتعلق بتقارب قيم (ن ف ص) بين مختلف النماذج التي استعرضناها، فهي منخفضة عند الرواي (04,50) كما أنها منخفضة بنفس القيمة تقريبا عند مجموع شخصيات الحكاية، بحيث إن متوسط تلك القيمة في الجدولين الأول والثاني معا يبلغ : 04,25. فماذا يعني هذا ؟

إذا عدنا مرة أخرى الى الفرضية الثانية لبوزيمان، فإن الاستنتاج السابق يعني هيمنة السرد على الحوار في الخطاب، مادامت القيمة المنخفضة لـــ(ن ف ص) تتناسب مع الطابع السردي المونولوجي أكثر من الطابع الحواري الـــديالوجي. وهذا يقودنا بدوره الى القول بهيمنة أسلوب واحد على الخطاب؛ وهو ما عنيناه بمصطلح الأسلبة في هذا المقام.

فالأسلبة في خطاب حكاية العشاق تعني نزوع المؤلف/الراوي إلى إدغام أساليب الشخصيات في أسلوبـــه، وتجسيد أصواتها عبر صوته. إذ على الرغم من تعدد المشاهد الحوارية في الحكاية حيث يطغى السرد المشهدي على السرد المباشر كما وحجما، فإن أساليب مختلف الشخصيات لاتعكس مدى تفاوت مستويات تفكيرها؛ بل على العكس تماما نجد أصوت الشخصيات المختلفة والمتعددة المواقع متقاربة جدا في لغتها، فكأنها تنهل من معجم واحد، وتعيد

صياغة ملفوظ بعينه. وهو ما سيتجلى لنا بشكل أدق في الفصل الأخير من هذا البحث، والمتعلق بمعمارية اللغة.

إن تعددية الأصوات التي نجمت عن توظيف نمط السرد المشهدي بكثافة في خطاب حكاية العشاق، كانت مجرد مظهر مصطنع أو قناع يخفي وراءه هيمنة الصوت الواحد ممثلا في أسلوب المؤلف. فليس ثمة عند الشخصيات انحراف أسلوبي واضح عن أسلوب الكاتب، إن لم نقل أن ذاك الإنحراف يكاد يختفي تماما.

وقد أثبتت الإحصائيات السابقة ذلك من خلال التعويل على الحدث أكثر من الوصف في الخطاب برمتـــه، ومن ثم النزوع الى التوظيف المكثف للأفعال على حساب الصفات، مما انتج انخفاضا واضحا في قيمة (ن ف ص) في الخطاب.

وهذا بدوره يعكس مدى التركيز على الحكي في خطاب " حكاية العشاق " أي على الإخبار حتى من خلال المحاكاة أو الإظهار. فمحاكاة الكاتب لأقوال الشخصيات لم يكن دافعها الأساسي فك عقال هذه الشخصيات وتحريرها من المراقبة، لتتمكن من الإفصاح عن مكنوناتها وهواجسها بطلاقة، حتى وإن تعارضت رؤاها مع رؤية المؤلف؛ ولكن الدافع الحقيق لأسلوب المحاكاة ذاك هو توظيف أصوات الشخصيات في تفعيل الحكي وضمان تدفق السرد وانتظامه بالدرجة الأولى.

وقد سبق أن لمسنا هذا في الحديث عن تلك النمطية التي تميز وتطبع شخصيات حكاية العشاق. فكأن الكاتب قام بمصادرة خصوصية كل شخصية حين فرض عليها رؤيته الخاصة، وحدد لها وظيفتها الدقيقة، تؤديها في مسار معلوم منتظم على مدار الخطاب القصصي.

ولا شك أن محمد بن ابراهيم قد حرص على تنويع شخصيات حكايته، وعلى تباين مواقفها ومواقعها، كما حرص على زرع التوتر والصدام على مسار الحدث القصصي لتحقق له البنائية المتكاملة، ولكنه ظل في النهاية، من وجهة نظر أسلوبية أساسا، يتحكم في أصوات تلك الشخصيات، ويكيف هيآها وبناها اللغوية، بما يمكنه من إدغامها في صوته، وأسلبتها عبر أسلوبه.

الفصل الثالث:

معمارية لغة السرد

أولا – مستويات لغة الخطاب:

يقودنا الحديث عن معمارية لغة السرد في خطاب "حكاية العشاق"، إلى البحث أولا في خصائصها المعجمية، لمعرفة سمات ومحمولات الدوال المشكلة للغة الخطاب، والمجسدة لعملية التلفظ؛ ثم الانتقال إلى البحث في كيفية بناء وترابط تلك الدوال، أي طريقة نسجها وتركيبها نحويا وصوتيا؛ ليوصلنا هذا في النهاية إلى فهم آلية توظيف هذه اللغة في إدارة السرد، وإنتاج خطاب متميز ومتفرد بشفرة لغوية خاصة.

إن "محمد بن ابراهيم" وهو ينتج خطابه القصصي، قد تخير من الرصيد اللغوي الموجود والمتاح في تلك الحقبة الزمنية من تاريخ الجزائر، دوالا معينة أقحمها في ملفوظه عن قصد. أي جسد ما يعرف أسلوبيا بعمليتي "الاختيار والتوزيع" بشكل يمكنه من تحقيق مقصدية الحكي؛ ومن ثم الوصول إلى المتلقي والتأثير فيه عبر قناة اتصال تصنعها شفرة مشتركة بينهما.

والعودة إلى هذه المبادئ اللسانية الأساسية في كل عملية تواصل لغوي، من شأنها أن تساعدنا على فهم طبيعة البناء اللغوي في نص "حكاية العشاق"، ومن ثم أسباب تجلي تلك اللغة عبر مجموعة من المستويات المتفاوتة والمتداخلة فيما بينما في الوقت نفسه.

ولعلنا نلمس من خلال ذلك بعض الظواهر اللغوية التي ينفرد بها الخطاب المذكور، ويتميز بفضلها عن غيره من الخطابات القصصية الأخرى، الروائية

منها والشعبية. وذلك على اعتبار اللغة الأدبية في هذا المجال « قناة لإبلاغ معين يحكمها قانونها الخاص، مما يجعلها ظاهرة فنية تتميز بصفات معينة في كل خطاب. وهو ما ينحو بالأثر نحو الاستقلالية والانفراد بمميزات خاصة».[1]

إن أول ما يسترعي انتباهنا عند قراءة نص حكاية العشاق كثرة الأخطاء التركيبية والصياغية، التي تسبـح في خضمها لغة الخطاب؛ إذ تتكـرر وتتواتر على مدار النص أخطاء نحوية وهفوات صرفـية، وأخرى إملائية، حتى تشكل ظاهرة أساسية تطبع شفرته، وتحكم أسلوبه.

وهذا ما يطرح علينا علامات استفهام محيرة؟! إذ كيف يمكن تفسير أو تبرير تواجد مظاهر الضعف هذه في نص حكائي عربي يتأسس على موروث لغوي رصين، تدعمه وتحرصه قواعد نحوية وتركيبية غاية في الدقة والإحكام، ويموله بحر خضم من فصيح الكلام وأبلغه ؟

على انه يجب أن ننتبه هنا، إلى أننا نعامل الخطاب المذكور بمنظار لساني لغوي بحت؛ وهو ما يسوغ طرح الإشكال السابق. لكن اللغة في الرواية ليست إلا مادة أولية لكتابتها، كما يرى الأستاذ "حميد لحمداني"، ومن ثم فإن التعامل فيها مع المستوى اللغوي وحده « يؤدي إلى نتائج شديدة الضحالة، سواء فيما يتعلق بدراسة أسلوب الرواية أو فيما يتعلق بفهم دلالتها العامة».[2] وهو يستمد هذا الرأي من وجهة نظر "ميخائيل باختين" (M.BAKHTINE) القائلة بأن تحليل اللغة الروائية ودراستها بمنظار اللسانيات المعاصرة لن يساعد على فهـم وإدراك بنية الخطاب الروائي،[3] « لأن المستوى الذي تقوم عليه هذه البنية

---

(1) توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث (الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1984) ص: 83.

(2) حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص: 13.

(3) ينظر المرجع نفسه، ص: 71.

يتجاوز المستوى التركيبي للغة، ليتحول إلى مستوى أعلى هو المستـــوى التركيبي للحـــدث».[1] وهذا يعني أن دلالة العمل القصصي لا ترتبط بمظهره اللفظي المجرد، بقدر ما تتأسس على مجموع العلاقات بين الوحدات السردية التي تنظم توالي الوقائع والأحداث، لتنجز من خلال ذلك ما يعرف ببنائية الحدث.

وقد أشار الأستاذ "بويجرة" إلى هذه الظاهرة في معرض حديثه عن شفرة النص في خطاب حكاية العشاق؛ فبعد أن ألمح إلى مظاهر الضعف اللغوي التي تنتابها، عاد ليؤكد أن تلك الشفرة الموظفة، على ما يعتريها من ترهل في التركيب النحوي والبناء الصياغي تظل « ذات بعـــد فـــني ينبئ عن اختيار دقيـــق ووعي كامل بدور الحكي وأساليب القص ».[2] وهو ما يربطها بمقصدية دالة تتجسد في اختيار لغة روائية تناسب طبيعة الحكي وتدعم بناءات القص وغاياته؛ في الوقت الذي تساير فيه الإمكانيات اللغوية للكاتب التي أتاحتها له الحدود الفنية للمرحلة الزمنية التي عاش خلالها. ومن شأن ذلك في النهاية أن يوسع مساحة التلقي، ويؤسس لمسوغاته لدى أكبر فئة ممكنة من القراء.[3]

وهذه النتيجة الأخيرة هي نفسها التي توصل إليها الباحث "محمود طرشونة" في دراسته الشكلانية لقصص "مائة ليلة وليلة"، حين ركز على تناول العلاقة بين الراوي والجمهور، باعتبارها تؤسس لمعمارية اللغة في الخطاب، وتحدد مستوياتها. إذ أن تأرجح اللغة الموظفة بين الفصحى والعامية في القصص

---

[1] م. س، ص: 71 (و القول لميخائيل باختين).

[2] الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، ص:139.

[3] ينظر المقال نفسه، ص: 139.

المذكورة، يساير طبيعة جمهور المتلقين الذين يوجهون اختيار الراوي لتلك اللغة بشكل غير مباشر، ويدخلون من ثم معه في علاقة تبادلية.(1)

ولعل وعي "الأمير مصطفى" بأهمية دور المتلقي – ممثلا في الجمهور هنا- في العملية الإبلاغية والتواصلية، هو الذي أملى عليه توظيف معجم لغوي في خطابه القصصي يتأسس على تضافر ثلاثة مستويات : هي مستوى اللغة الفصيحة ومستوى اللغة الشعبية، ومستوى اللغة الشعرية. بحيث تتقاطع هذه المستويات، وتتداخل فيما بينها لتنظم آلية التلفظ في الخطاب، وتنتج شفرته الخاصة. شفرة تربط الباث بالمتلقي عبر إرسالية مشتركة، تتميز بهذا الجمع والمزج بين أسلوب اللغة الروائية وبين أسلوب لغة القص الشعبي.

وعندما نتفحص هذه المستويات بدقة، نلفيها تشكل لحمة متجانسة، نسجت خيوطها مجموعة من القوانين والمبادئ اللغوية والأسلوبية والسيميائية، كالتهجين والتناص، والتشاكل والتكرار.

1- مستوى اللغة الفصيحة:

تتبوأ اللغة الفصحى مكانة الصدارة في المعجم اللغوي الموظف قي خطاب "حكاية العشاق"، فهي تشغل معظم حجمه، وتشكل أداة التلفظ الأساسية فيه.

وعندما نستقرأ الملفوظ السردي للخطاب في هذا المستوى، نلفيه يشمل مجموعة من الحقول الدلالية تغطيها مفردات وتراكيب هذه اللغة الفصيحة من الناحية المعجمية. وهي حقول ترتبط ارتباطا عضويا ببنية الحدث في تعالقها مع الشخصيات، وتشابكها مع البنية الزمانية والمكانية. وتتجلى معالمها الأسلوبية من خلال انسيابها عبر أنماط السرد الموظفة.

---

(1) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص:114، 115 (و الدراسة المذكورة لمحمود طرشونة صادرة عن الدار العربية للكتاب بتونس سنة 1979).

وعلى أساس أن نظرية الحقول الدلالية ترمي إلى « تصنيف المداخل المعجمية في أنساق بنيوية وفق علائق دلالية مشتركة »؛[1] فإن جرد وتصنيف مختلف الملفوظات، وتنظيمها في مجموعات وفق ما تشترك فيه من محمولاتها من علائق دلالية يقودنا إلى تحديد أربعة حقول دلالية رئيسية تهيمن على خطاب "حكاية العشاق".

يشمل الحقل الأول معجم العواطف والانفعالات المحمومة، ويمكننا أن نطلق عليه اسم "المعجم الرومانسي"، أما الثاني فيتعلق بمعجم الوعظ والأخلاق، ويمكن تسميته "بالقاموس التربوي"، والحقل والثالث يشمل ألفاظ الترف والبذخ والمجون، ونسمه بـــ "معجم اللذة والمتاع". أما الأخير فيجسده معجم الحسن والجمال.

ويتفرع عن كل حقل من الحقول السابقة حقول أخرى ثانوية؛ فمعجم العواطف والانفعالات (المعجم الرومانسي) ينقسم إلى مجموعة المفردات والدوال الخاصة بالحب والعشق ومشتقاتهما، ومجموعة أخرى تطفح مدلولاتها بمكابدة لواعج الغرام في مواقف الوصال والهجر معا؛ إلى جانب مجموعة ثالثة تشترك في دلالات الهجر والخصام والبين. ويمكننا تفصيل ذلك على الشكل التالي:

أ- **معجم ألفاظ الحب والوصال**: الحب، العشق، الغرام، الوصال، الهيام، الشوق، الوجد، الهوى...

ب- معجم الكلمات والتعابير الدالة على "**البكاء**" ومكابدة لواعج الغرام : بكى، بكت، تنهد، تنهدت، تنتحب، الحزن، فاضت عيونه، فاضت عيونها بدموع، غاطس في بحر الهوى، هاج عليه الغرام، دموعه سائلة...

---

[1] أحمد حساني، مباحث في اللسانيات(ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994)، ص:160.

جـــ- **دوال الهجر والخصام** : الغضب، غضبان، البعد، الفراق، الصد، الهلاك، تهجرني، تهلكني، كرهتني...

ونلاحظ أن هذه الدوال إنما تخص البطلين بالدرجة الأولى، حيث تتكرر الكلمة أو العبارة الواحدة لتسند تارة إلى"ابن الملك" (بكى، تنهد، فاضت عيونه..) وتارة أخرى إلى "زهرة الأنس" (بكت، تنهدت، فاضت عيونها...) فمعنى البكاء هنا واحد، لكن تشكلاته الصوتية مختلفة بسبب اختلاف "المورفيمات" المحددة لطبيعة الكلمة، وفصيلتها النحوية، ونوع المسند إليه.

ومن هنا فإن معظم الدوال السابقة قائم على جذر لغوي واحد، يتشكل إما في قوالب وتفريعات اشتقاقية مختلفة تعكس نفس المدلولات، وتتمايز فيما بينها بتباين واختلاف المورفيمات؛ وإما في صور وأشكال ترادف دلالي مثل لفظ "البكاء" الذي يعج الخطاب بدواله ومدلولاته : (تبكي، تنتحب، فاضت عيونها بدموع، دموعه سائلة...)

من جهة أخرى، نلاحظ أن الحقل الرئيسي الذي يضم هذه المجموعات الثلاث قائم على المراوحة بين قطبين دلاليين متقابلين، هما الوصـــال والهجر؛ وذلك بين المجموعة (أ) والمجموعة (ج). فدوال المجموعة الأولى تعكس أجواء اللحظات الانفراجية في المتن الحكائي، حيث تتحقق رغبة البطلين في الوصال (وإن كان ذلك لا يخلو من بعض التوترات، كما رأينا في بنية الحدث) بينما تجسد دوال المجموعة المقابلة (ج) اللحظات المأساوية، حين تصاب العلاقة الحميمية بين البطلين بذلك الشرخ المؤلم، ويبلغ التوتر درجاته القصوى.

فإذا انتقلنا إلى الحقل الدلالي الثاني (القاموس التربوي) وجدناه يزخر بدوال تتعلق مدلولاتها ببنية وعظية معتقداتية. ويتفرع هو الآخر إلى مجموعتين :

أ–ما يدل على العقيدة والإيمان :

الحمد لله، نحمده، نستغفره، سبحانه وتعالى، تقوى الله، العبادة، الجنة والنار، الصغائر والكبائر، الدنيا والآخرة، رب غفور...

ب– ما يدل على الوعظ والأخلاق :

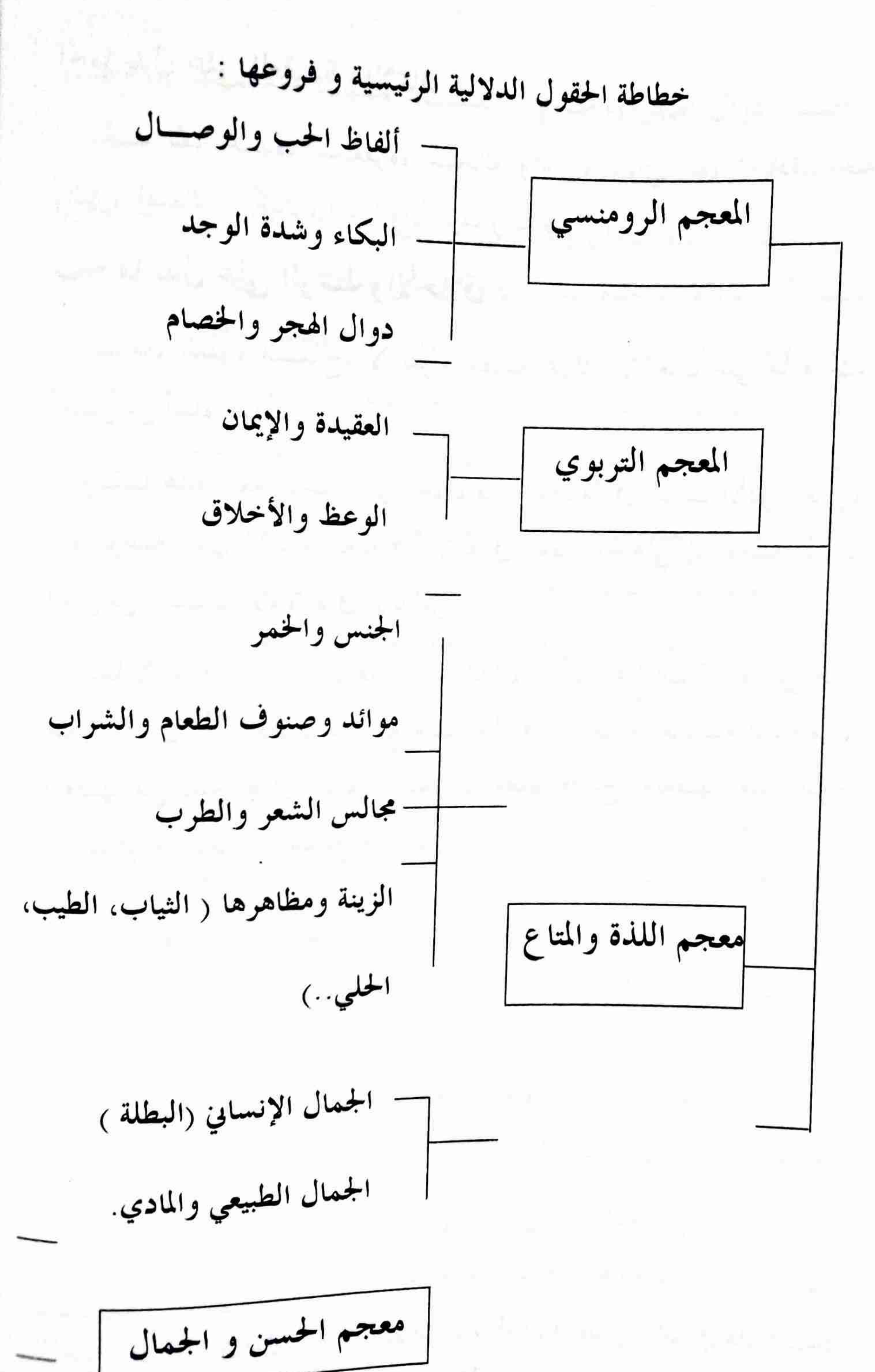
القناعة، العفو، السماح، لا تفرح بمصيبة غيرك، لا تحزن على ما فاتك، أحسن لمن أساء إليك...

وتنقلنا هذه اللغة الوعظية إلى أجواء فن "الوصية" في التراث الأدبي العربي، بدءا بوصية "ذي الأصبع العدواني" لابنه في العصر الجاهلي إلى وصية "لسان الدين بن الخطيب" لأولاده في الأندلس.

كما لا نعدم، ونحن بإزاء هذا الحقل الدلالي، تكرر عبارات كثيرة على هيئة حكم وأمثال [*]، بعضها شائع متداول في الثقافة العربية الإسلامية، وبعضها من نسج خيال المؤلف. كما أن بعضها فصيح، وبعضها يعتمد المزج بين المستويين اللغويين الفصيح والشعبي.

[*] جمع الدكتور أبو القاسم سعد الله هذه الحكم والأمثال في فهرس خاص في نهاية النسخة التي حققها من "حكاية العشاق"، ص: 163 – 164.

خطاطة الحقول الدلالية الرئيسية و فروعها :



ومن أجواء الوعظ والأخلاق، ينقلنا السارد إلى حقل دلالي آخر يقف على النقيض من سابقه، ما دام يجسد ألفاظ المجون والترف والبذخ. وهكذا نجد أنفسنا هنا أيضا أمام قطبين دلاليين متقابلين؛ الأول قائم على المحمولات الدينية الإسلامية المتجذرة في ضمير الإنسان العربي منذ نزول الوحي، حيث الإيمان بالله والحرص على طاعته، وتجنب معصيته، والالتزام بتعاليمه في مجالي العبادات والمعاملات، إلى جانب الزهد في ملذات الدنيا، والتطلع إلى نعيم الآخرة.

بينما يناقض القطب الثاني معظم المبادئ السابقة؛ إذ يرتكز على مبدإ "اللذة"، والإقبال المحموم على شهوات الحياة ولذائذها؛ فمن احتساء الخمر بشراهة (سكران، عتيق الخمر، خمرة ترد الروح...) والاستمتاع بالطرب والغناء: (العود والرباب، سماع العود، أحضروا آلة الطرب...) إلى بذخ وإسراف في الطعام والشراب والسكن واللباس حيث (مقصورات وجوار، وخدم وحشم، وأقفاص وأطيار، وموائد طعام...) بها (أفخر المواكل والحلاوات...) مع (أفخر الثياب وجواهر وعقود...) وغيرها من مظاهر الغنى الفاحش والثراء الواسع.

وقد صنف كل من الأستاذين بشير بويجرة وسعد الله بعض المصطلحات السابقة ضمن "القاموس الحضاري"، باعتبارها دوالا تعكس مظاهر حضارية مادية، وتطفح بمعاني الزينة والبهرج والأبهة كما يعيشها الأمراء والملوك والأثرياء « حيث موائد المدام والألبسة الفاخرة والقصور الفخمة ومجالس الطرب والغناء ».[1] وقام الدكتور سعد الله بتوزيع ألفاظ وتعابير هذا القاموس الحضاري على خمسة حقول دلالية هي: حقل المآكل والمشارب، حقل

---

(1) الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، ص: 141.

الملابس والزينة والطيب، وحقل الطرب والنزهة، ثم حقل المنازل ولوازمها، وأخيرا حقل البيئة العامة.[1]

وبالعودة إلى مبدإ "اللذة"، نجد السارد ينتقل بنا من لذة الغنى والثراء إلى لذة الجنس. إذ لا يكتفي بطلا الحكاية بتعاطي العشق وتشارب الغرام في قالب عذري عفيف، بل يعززان ذلك بتواصل جسدي واتصال جنسي؛ فنلفي السارد وهو يصف لقاءاتهما المتعددة، يلهج بذكر مثل هذه الألفاظ والعبارات: (قبل ثغرها، عنقته، عنقها، ضمها، متعانقين، لاعبها، تمرغ على صدرها...) وغيرها من الكلمات والتراكيب الدالة على استباحة العلاقة الجسدية بين البطلين دون قيد أو شرط أو وازع، بما في ذلك الوازع الديني.

والغريب أن السارد لا يجد حرجا في الجمع بين هذين القطبين الدلاليين المتناقضين في الفقرة الواحدة أحيانا، فيوظف دوالا دينية جنبا إلى جنب مع دوال العناق والتقبيل وشرب المدام: « فضمته إلى صدرها وقالت له حبيبي لا فرق الله شملي منك ومتعني بوصلك على طول الزمان. فأمن على قولها وشكرها و أخذوا في شرب المدام.. ».[2]

وقد لا نعثر على تفسير مقنع لهذه الظاهرة، حيث تمتزج الأجواء الدينية والأخلاقية بالأجواء الإباحية؛ إلا أن الاحتمال المرجح ربما يعود إلى اعتبار المؤلف علاقة العشق بين "ابن الملك" و"زهرة الأنس"، بكل ما تحمله من معاني الصدق والإخلاص والقوة مبررا كافيا لاستمتاعهما، إلى جانب الوصال الروحي، بالاتصال الجسدي؛ ولو كان ذلك في إطار علاقة غير شرعية من الناحية الدينية. لذلك لم يرد لفظ الزواج مثلا، ولا حتى لفظ الإنجاب مرة واحدة على امتداد النص الحكائي.

---

(1) ينظر ملحق "حكاية العشاق"، ص: 159 – 162.

(2) حكاية العشاق، ص: 77.

ولعل هذا ما وسمه الدكتور مرتاض "ببياضية الجنس"، في سياق حديثه عن الحدث الجنسي في إحدى قصص ألف ليلة وليلة؛ أي الممارسة الجنسية التي لا تتم في إطار شرعي، ولا يترتب عنها نتيجة بيولوجية تذكر.[1]

وربما أدرك المؤلف هذا الإشكال أو بعضه، حيث الجمع بين مدلولات الإيمان ومدلولات العصيان في الوقت نفسه، فتوجه إلى المتلقي بهذه الإشارة التبريرية في نهاية الحكاية عندما وقف ابن الملك بين أصحابه موقف الحكيم الواعظ، والمتدين الفقيه، فكان من جملة ما قاله هذه العبارات : « ومن كتب عند الله من أهل السعادة لا تضره الشقاوة، ومن كتب من أهل الشقاوة لا يبلغ السعادة ولو كان من العباد، وكم من عصاة وهم لله مقربون، وكم من زهاد وهم عنه مبعودين.. ».[2]

أما الحقل الدلالي الأخير، فتحملنا رموزه المعجمية إلى عالم الحسن والجمال. الجمال الإنساني بشقيه الروحي والجسدي، والجمال الطبيعي أو المادي؛ سواء تعلق بمظاهر طبيعية خارجية، أو اختص بتصوير لوحات مكانية أو ديكورية داخلية، كالبيوت والموائد والأفرشة والأواني وغيرها.

ويهيمن هنا مبدأ "الوصف"، على عكس الحقول الدلالية السابقة التي يطغى عليها –غالبا– السرد والحوار. لذلك يتميز هذا الحقل عن غيره بمجموعة من الخصائص اللغوية والأسلوبية والبلاغية.

بداية، نسجل ارتباط هذا الحقل على مستوى بنية الحدث، بمرحلة "التوازن"، أي باللحظات الانفراجية الواقعة على مسار السرد، وأهمها تحقق الوصال بين البطلين في شكله الابتدائي الأول، ثم تحققه في صورته النهائية في

---

[1] ينظر : ألف ليلة وليلة، ص:251.

[2] حكاية العشاق، ص:145.

آخر الحكاية. فهناك إذن من الناحية الدلالية علاقات تلائمية بين معاني الحب والوصال، ومعاني الحسن والجمال؛ فكأن هذا المعجم يستدعي ذاك، وهذه الدوال تستدعي تلك.

إن حدث العشق بدأ في الحكاية بتعلق العاشق أولا بأوصاف الجمال والحسن والأدب لدى معشوقه. فابن الملك اعترته نوبة العشق بمجرد استماعه لحديث الشيخ العطار عن مفاتن "زهرة الأنس" « فشكره ابن الملك وودعه وانصرف هو وأصحابه وهو حائر متفكر غاطس في بحر الهوى في حب زهرة الأنس لما سمع ما وصف له الشيخ في حسنها وجمالها ».[1]

وزهرة الأنس هي الأخرى تعلقت بابن الملك بمجرد أن رأته وانبهرت بجماله: « فبين ما هم كذلك إلا وجاز ابن الملك هو واصحابه راجعين من القنص وهو بين أصحابه كالقمر بين النجوم.. فرأته زهرة الأنس فتمكنت بحبه وبقت تنظر إليه وتتأمل في حسنه ».[2]

وعلى نفس الوتيرة يسير الوصف عند تصوير أجمل لحظات الوصال بين العشيقين، حيث تتواتر دوال الحسن والجمال في قوالب تشبيهية جنبا إلى جنب مع دوال الحب وتشارب الغرام: « وهم متعانقين كأنهم غزلان متخبلين، كأنهم أغصان » [3]، « محبوبتي بدر التمام »[4]، « وأقبلت عليه وهي تميل كغصن بان ».[5]

وبانتقالنا إلى الرافد الثاني من معجم الحسن والجمال، وهو المتعلق بالطبيعة

---

(1) حكاية العشاق، ص : 30.

(2) م. ن، ص: 33.

(3) م. ن، ص:60.

(4) م. ن، ص:72.

(5) م. ن، ص:83.

ومجالس اللهو والسمر، نجد أنفسنا في نفس الأجواء السابقة، حيث يتناغم الجو العاطفي الشاعري مع الجو الطبيعي والمكاني الساحر. فكلمة "البستان" التي اعتبرناها علامة دلالية لما وسمناه بـــ "المكان الوسيط" في دراستنا للحيز، تنبض بمعاني الجمال الطبيعي في حلته النباتية الغناء، حيث « الأشجار والزهر فاتح في الأغصان، والطيور تسبح للمولى بكل لسان.. ».[1]

ومن أجمل المقاطع النصية التي يقترن فيها التصوير الطبيعي بالتصوير النفسي الشاعري، تلك اللقطة التي يجتمع فيها البطلان في واحد من مجالسهما الزاخرة بصنوف الأطعمة والخمور، الحافلة بترديد الألحان والأشعار، أين يجسد السارد على لسان ابن الملك ذلك الحب الجارف الذي تملك شغاف قلبه، في سلسلة من الاستعارات المكنية القائمة على تشبيه عاطفـــة العشق، في ميلادهـــا ورسوخها وعنفها، برسوخ عروق النبات وتفتح وروده ونضج ثماره.

وقد استوحى البطل هذه الصورة من مشهد مزهرية كانت موضوعة أمامه على مائدة المدام، تتدلى منها ورود جميلـــة وأغصان مزركشة؛ فراحت الألفاظ والتعابير الرقيقة تنساب من بين شفتيه في شكل تناغم دلالي يدعمه تناغم إيقاعي، وهو يقول : «.. وقد نبتت في قلبي محبتك، وعمقت عروقها وامتدت فروعها وتزخرفت أغصانها وتوردت أزهارها، بجوارحي رعيتها وبدمعي سقيتها وفي شغاف قلبي حضنتها »،[2] ثم يردف شعرا هذه المرة :

شجرة الحب والوصل ثمارها	في قلب عاشق امتدت فروعهـــا
إن جاد الزمان بالوصل ونعم	تمد أغصانا وتخضر أوراقهـــا
وأنواع زهرها تفتح وتـــورد	بالحسن والبها في فؤاد حاضنها[3]

---

[1] م. ن، ص:129.

[2] حكاية العشاق، ص: 77 – 78.

[3] م. ن، ص: 78.

ولم يكتف المؤلف بهذا التصوير الأدبي، بل قام برسم صورة قلب رسما تشكيليا بالألوان، تنبثق منه أغصان وأزهار منوعة الأشكال. وهي الصورة التي تظهر على غلاف الطبعة المحققة لحكاية العشاق.

ولا نغادر هذا الحقل الدلالي قبل أن نشير إلى صورة أخرى من صور الوصف في الخطاب، تقف دوالها على النقيض من دوال معجم الحسن والجمال، لكنها قليلة لا ترقى إلى حجم هذا المعجم. ونعني بها دوال القبح المثيرة للاشمئزاز التي وظفها السارد في وصف شخصية "العجوز" حليفة "البربري"، فهي : « عجوزة عوراء، شينة الخلقة، طويلة النيبان، مسودة، زرقاء »[1] إلى درجة أن ابن الملك حين رآها قال مصدوما:

ومن ثم بروز تلك المعاني النحوية الخاصة، والمتعلقة بالفاعلية والمفعولية « أعوذ بالله من الشيطان الرجيم وغض بصره ».[2] ويتمادى السارد في تقديمها في أبشع الصور حين يقول : « ترتعد مثل القرد (المقرمد) ».[3] وهذه الأوصاف تذكرنا بصورة العجوز الشمطاء الماكرة والمخادعة التي تزخر بها القصص والحكايات الشعبية والخرافية في التراث العربي والعالمي على السواء.

ويسلك السارد السلوك نفسه في وصف "البربري" حيث يشبهه "بالثور الهائج" وهو تشبيه يحمل كل معاني الرعونة والغلظة والقبح.

وتماما مثلما لمسنا تناغم الحسن والجمال مع مدلولات العواطف الرقيقة والمشاعر النبيلة في المعجم السابق، نجد هنا دوال القبح والرعونة تتلاقى وتتماشى مع مدلولات الخبث والمكر والأنانية.

---

(1) م. ن، ص: 117.

(2) حكاية العشاق، ص:117.

(3) م. ن، ص:118.

هذا عن اللغة الفصيحة في مستواها الدلالي؛ حيث التركيز على الدوال المختلفة المتنوعة من حيث حمولتها المعنوية. فإذا انتقلنا إلى مستواها التركيبي النحوي، كان علينا أولا أن نكتشف معالم العلاقة بين المستويين، أي كيف يساهم التركيب النحوي السياقي في إنتاجية المعنى، وتحقيق الدلالة المقصودة.

تتأسس العلاقة المذكورة على ارتباط « المعاني النحوية الوظيفية فيما بينها بطريق علاقات نحوية سياقية تتحد وفقا لمفهومات المعاني، ثم تتضافر هذه العلاقات لتؤدي دورها في التعبير عن المعنى الدلالي العام المستفاد من الجملة».[1]

وما يسترعي انتباهنا في هذا المقام، التوظيف المكثف للأفعال في خطاب حكاية العشاق، ومن ثم بروز والمفعولية، المرتبطة فيما بينها بعلاقات إسنادية.[2] وهي علاقات تنتمي إلى ما يعرف بالقرائن المعنوية.[3]

في الوقت نفسه نلمس توظيفا مكثفا أيضا للأحوال، على هيئة مفردات وجمل، والتي ترتبط بأصحابها بواسطة ما يوسم بعلاقات الملابسة[4]؛ وعلاقات الملابسة هذه تنتسب بدورها إلى القرائن المعنوية.[5]

ويمكننا أن نقدم نموذجا لذلك هذه الفقرة :

«.. ثم قام ابن الملك ودخل مقصورته ولبس ثيابه و(تقل كمه) بمائة دينار وخرج مع نديمه وأصحابه، يطوف البلاد وينظر العباد. فبينما هم يتفرجوا إذا

---

(1) د. مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية(مكتبة لبنان، ناشرون / الشركة المصرية للنشر-لونجمان) ص:121.

(2) نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ص: 121، وينظر أيضا : د.تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها (عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1998) ص: 180

(3) اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 180.

(4) م. ن، ص: 198.

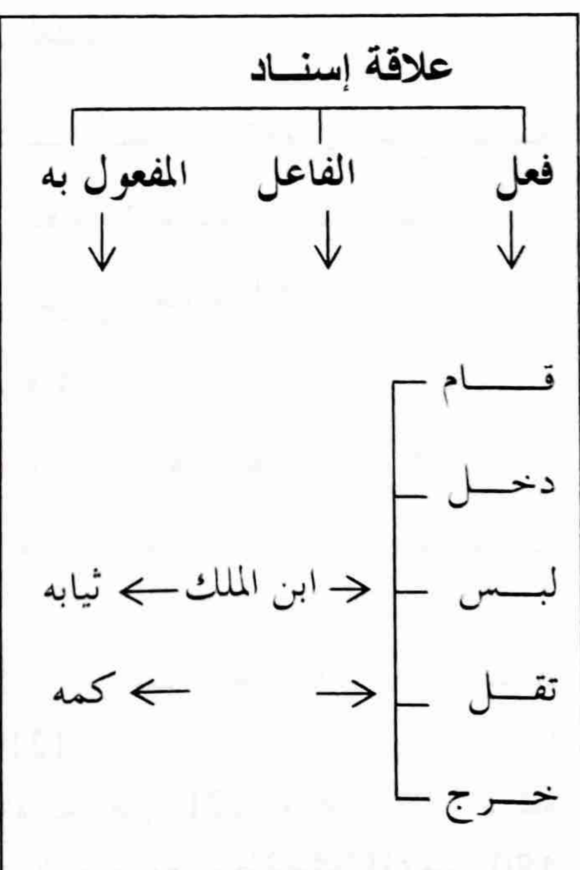
(5) م. ن، ص: 198.

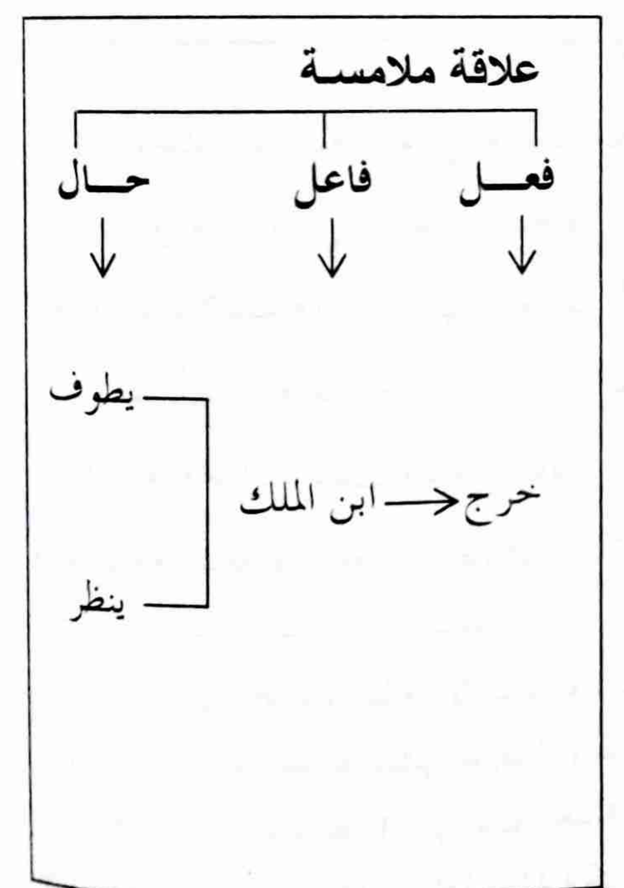
مروا بدار بديعة المنظر.. ».[1]

نلاحظ توالي الأفعال المسندة إلى فاعل واحد (ابن الملك) في شكل جمل معطوف بعضها على بعض: (قام.. ودخل.. ولبس.. وتقل.. وخرج...) وهي أفعال تتوزع بين معاني التعدية واللزوم، و تصطنع الماضي زمنا للحدوث؛ وبذلك فهي تجسد علاقات إسنادية.

ثم ينتقل بنا السارد مباشرة إلى سلسلة من الأفعال المضارعة صيغة الماضية دلالة: (يطوف، ينظر، يتفرجوا) لترتبط الجمل التي تتصدرها هذه الأفعال بسابقاتها بواسطة علاقات ملابسة، بحكم أنها تفيد معنى الحال؛ فخروج ابن الملك مع نديمه جاء ملابسا لحال الطواف بالبلاد والنظر إلى العباد.

و يمكننا تجسيد تحقق العلاقتين السابقتين في الجدولين التاليين:





(1) حكاية العشاق، ص:26.

هذا في الوقت الذي وردت فيه الأحوال السابقة على هيئة جمل فعلية، مما يؤكد نزوع السارد إلى توظيف الأفعال أكثر من الأسماء. وقد ترد الأحوال في فقرات أخر على شكل مفردات. أي أسمـــــاء. وبالمثل يقال عند بعض التوابع كالنعوت والإضافات وغيرها؛ لكن الميزة السابقة تظل مهيمنة، مشكلة بذلك أبرز ظاهرة نحوية أو أسلوبية في الخطاب برمته. وما من شك في أن ذلك يرتبط دلاليا بخاصية التعويل على السرد في تشكيل الخطاب أكثر من غيره من المظاهر الأسلوبية، كالوصف مثلا.

إن تحقق علاقات الإسناد وعلاقات الملابسة، منح نص حكاية العشاق نوعا من الانسجام النصي بلغة البنيويين، والمحللين اللسانيين. [1] فقد بين الدكتور مفتاح أن ذلك الانسجام أو الالتحام يتوقف على توفر مبدأين أساسيين في النص هما التنضيد والتنسيق. [2] حيث يشمل الأول « الجمل التي نجد فيها أدوات العطف ومختلف الروابط الأخرى التي تعلق جملة بجملة »؛[3] بينما يخص الثاني « العلاقات المعنوية والمنطقية بين الجمل حيث لا تكون هناك روابط ظاهرة بينها». [4]

لكن تحقق ذلك الانسجام لا يعفي خطاب "حكاية العشاق" من مظاهر الضعف اللغوي التي تنتاب شفرته، وتثقل كاهله بمختلف الهنات والأخطاء النحوية والصرفية والصياغية. فالأمير مصطفى وهو يحاول الالتزام في تعبيراته بالقرائن المعنوية، كثيرا ما تخذله موهبته اللغوية في مجال القرائن اللفظية، فيجانب

---

[1] ينظر : د.محمد مفتاح، دينامية النص(المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/الدار البيضاء، المغرب، ط2، 90)، ص:44.

[2] م. ن، ص: 44.

[3] م. ن، ص: 44.

[4] دينامية النص، ص:44.

الصواب في ضبط العلامات الإعرابية الصحيحة، ويلحن في تشكيل الصيغ الصرفية السليمة والمناسبة لهذا المسند أو ذاك.

ويمكننا التمثيل لأهم هذه اللحنات والهنات ببعض النماذج، مع الإشارة إلى أنها تتكرر وتنتشر على امتداد مساحة النص، كما سنتجنب تصحيحها أو التعليق عليها لأن اللحن كما يقول الدكتور مرتاض « لا يحتاج إلى مثل هذه التعليقات التي قد تبرد وتسمج، لوضوحه لدى القارئ الأديب ».[1] من هذه النماذج :

- فقالوا له أصحابه لا علم. (ص:27).
- اشترى لها أبوها جوار معلمين الغنـــا والأشعار (ص:29).
- وله مدة سنين لم يظهر له خبرا (ص:30).
- وأنشد وقال شعر (تتكرر هذه العبارة نفسها عند كل قول شعري).
- نسأله عن تلك الشاب (ص:25).
- لا بكى الله لك عين (ص:32).
- فوجدوا فيها خمسون دينارا (ص:55).
- تميل يمين وشمال (ص:33).

2- مستـــوى اللغـــة الشعبيـــة:

رغم هيمنة اللغة الفصيحة على الملفوظ السردي في خطاب " حكاية العشاق " فإن اللغة الشعبية (العامية) ماثلة فيه هي الأخرى. فالمؤلف في نزوعه لتوظيف لغة فصيحة بشكل مكثف، لم يهمل الاستعانة بالمفرداتو التعابير العامية؛ بحيث نجد هذه الأخيرة ، على قلتها، لا تكاد تخلو منها صفحة واحدة من صفحات الحكاية.

---

[1] ألف ليلة وليلـــة، ص:192.

وعلى خلاف المعجم الفصيح فإن استلهام القاموس الشعبي في تشكيل معمار لغة الخطاب، لم يخضع لضوابط دلالية دقيقة تجعله مرتبطا بحقول محددة؛ فقد كان السارد يلجأ الى توظيف دوال هذا القاموس في سياق تحقيق الوظيفة الإبلاغية التواصلية أولا. وذلك حتى يتمكن المتلقي من فهم شفرة الخطاب ككل، والتفاعل معها، مع ما يتمخض عنها من مدلولات.

وعموما فإن هذا المستوى موزع بين توظيف مفردات عامية أحيانا، وجمل وعبارات شعبية أحيانا أخري، الى جانب استعمال حكم وأمثال يتقاطع فيها المستويان الفصيح والشعبي. ويستقطب التوظيف المذكور كل محاور الخطاب من سرد ووصف وحوار.

إن محمد بن ابراهيم بتوظيفه هذا القاموس الشعبي، يكون قد سبق نظرائه من كتاب الرواية الجزائرية خاصة بأكثر من قرن من الزمن؛ فهؤلاء أدركوا قيمة التراث الشعبي عامة، فجنحوا الى توظيف مختلف مظاهره وعناصره في كتاباتهم، وعيا منهم بدور هذا التراث في صنع خصوصية الرواية الجزائرية، وتميزها عن غيرها من الروايات العربية والغربية. [1] ونجح روائيون كثيرون من أمثال الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة وواسيني الأعرج وغيرهم في تكريس هذه التجربة مستفدين خاصة « من القاموس التراثي الشعبي وتعبيراته اللغوية الثرية بدلالاتها وإيماءاتها وارتباطها بالحس الشعبي العام ».[2]

---

[1] ينظر :عبد الحميد بوسماحة، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة (رسالة لنيل درجة الماجستير،، قدمت بمعهد اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر العاصمة، 1991-1992) ص: 36.

[2] م.ن، ص: 36-44 والعبارة الأخيرة مأخوذة من كتاب محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعي الصادر عن المؤسسة الوطنية الكتاب سنة 1984، ص:84-85.

وعند ما نتفحص آلية توظيف الدوال الشعبية في الخطاب ؛ نلفيها مقحمة في السياق اللغوي الفصيح، فكأنها جزء لا يتجزأ منه، وليست ملفوظات مفصولة أو مستقلة عنه، كما هو الشأن في كثير من الروايات العربية الحديثة التي تستعمل فيها بعض الكلمات أو العبارات العامية مستقلة في قوالب خاصة أثناء الحوار غالبا.

أما الملاحظة المهمة الثانية، فهي أن معظم الدوال العامية الموظفة في خطاب "حكاية العشاق" وثيقة الصلة بالفصحى، أي أنها فصيحة أصلا، مثل عبارة "يكمي سري " أي يكتمه فلفظ " يكمي " « لغة فصيحة عالية على الرغم من عدم جريانها على أقلام الكتاب المعاصرين».[1]

وبالمثل يقال عن كلمات كثيرة جرى تحويلها وتحويرها عن الفصحى، وذلك بتكييف مقاطعها الصوتية مع العادات النطقية التي كانت منتشرة في أوساط المجتمع الجزائري في القرن التاسع عشر، أي خلال فترة الحكم العثماني. واتخذ هذا التكييف مجموعة صور وأشكال حسب القواعد والمبادئ التالية:

1- حذف همزة القطع من أوائل بعض الكلمات مثل : خي (أخي)، وفشاء السلام (إفشاء)، وما حسن " ماحلى : أي (ما أحسن وما أحلى) وهكذا..

2- تسهيل نطق الهمزة بإرجاعها الى أصلها قبل أن تعل، وهي عادة مستحكمة في اللهجة الجزائرية.[2] من ذلك : شايع (شائع) وطاير (طائر) وشاني (شأني)...

---

[1] د.عبد الملك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى(الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981) ص: 26

[2] ينظر المرجع نفسه، ص: 11.

3- نطق وكتابة الذال دالا، وهو أمر شائع هو الأخر في الجزائر وفي المغرب الأقصى.[1] مثل دائقة (ذائقة)، تعدرني (تعذرني)، حادقا (حاذقا)، كدا (كذا)...

4- تسكين الحرف الأول في بعض الكلمات مثل : "صطح" بتسكين الصاد المحولة عن السين (سطح) و"فراش" الساكنة الفاء.

5- زيادة أو تغيير بعض الحروف والأصوات (الفونيمات) في كلمات معينة، مثل :

نطـــق وكتابـــة لفظ محـــن (محاين) ويؤرخ (يتورخ)، ويكتب بضم الياء – (ينكتب)، ومترقب (متراقب) ومباركة (مبروكة) الخ...و قد يحدث العكس فتنقص أو تختزل بعض الفونيمات في الكلمة العامية المحولة عن الفصيحة كتكرار كلمة" ستي" بدل " سيدتي ".

هذا في حين، نجد ألفاظا أخرى وليدة البيئة الجزائرية والمغاربية عامة دون غيرها من البلاد العربية، وربما تضافرت عدة روافد لغوية من عربية وبربرية وتركية في تشكيلها، من ذلك كلمات: حومة (حي)، والطيقان (النوافذ)، و"صاحب كلوف" أي فضولي، وتوجيدها – بفتح التاء وتسكين الواو- التي تعني: إعدادها....

وقد وظف الكاتب بعض الكلمات العامية ذات الأصول الفارسية، مثل (طشت) المحول عن " طست " أو " طس" الفارسي الأصل، ومعناه الإناء.[2]

---

[1] ينظر : م.ن، ص : 11.

[2] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني (دار لسان العرب، بيروت، لبنان) ص: 591-592.

ونلاحظ ونحن بإزاء هذا المستوى اللغوي دائما، تكرر عبارات ذات طبيعة تمجيدية عدة مرات على امتداد النص في مواقف خاصة، مثل عبارة (كمي سري) السابقة، وعبارة (تقل كمه بـــ...) أي ملأ جيبه، أو حمل معه مبلغا ماليا، وكذا (تمي علي..) أو (تمناو علي)- بتسكين التاء- وغيرها من التراكيب التي لا يفتأ السارد يرددها ويجترها في معرض وصفه لأحداث ومواقف متشابهة.

وقد يجنح الكاتب الى تغير دلالة بعض الألفاظ، أو يشتق من دلالاتها الأصلية دلالات جديدة؛ مثل كلمة " الحس " التي يلحقها السارد دائما بآلة العود على سبيل الإضافة (حس العود) قاصدا بها صوته المطرب، في حين أن دلالتها الأصلية تعني اللمس باليد وأحيانا بالعين، إذا كان المقصود بها استبانة شيء والتثبت منه. [1]

وعموما فإن القانون الذي يخضع له هذا المستوى اللغوي، عبر تجلياته المختلفة على بنية النص السطحية، يرتكز أساسا على تقاليد وعادات صوتية مستحكمة – غالبا- في القص الشعبي، ومرتبطة بطبيعة العلاقة القائمـــة بين الراوي والجمهور. فهـــذا الأخيـــر يعد موجها فعليا للسارد في عملية التلفظ، أي في اختيار شفرة الخطاب، إذ يملي(الجمهور) عليه اختياراته اللغوية والأسلوبية، ويدخل بذلك معه في علاقة تبادلية. [2]

ومن ثم فإن توظيف هذا المستوى في الخطاب يندرج ضمن سياق ثقافي واجتماعي، هو وليد محيط الكاتب وعصره؛ حيث يغدو السارد «لسان الجماعة التـــي يعيش معهـــا ويظهر فيها جزءا لا يتجزأ منها ». [3] وعلى هذا

---

(1) ينظر : لسان العرب، المجلد الأول، ص: 459.

(2) ينظر : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص: 114-115.

(3) القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص: 205.

الأساس فإن مقصدية الحكي التي انطلق منها السارد / المؤلف ليست وحدها المسؤولة عن اختياراته اللغوية، فهي مرتبطة أيضا بمقصدية المتلقي في التفاعل والتكيف مع شفرة الخطاب « لأن هناك قطبين أساسين يشاركان في صنع القرار اللغوي وهما المنتج والمتلقي في زمان ومكان معينين »[1].

وهذه الاختيارات تنتظمها أسلوبيا- كما أسلفنا- تلك العادات والمظاهر المرتبطة بالحكي المباشر أو الإلقاء الشفوي؛ وهي مظاهر ذات طابع صوتي بالدرجة الأولى. وهذا ما سنعرض له لا حقا في موضوع التهجين.

ثانيا- قوانين بناء وانتظام لغـــة السرد في الخطاب:

بعد دراسة مظاهر تجلي لغة السرد في خطاب "حكاية العشاق" عبر تلك المستويات اللغوية الثـــلاث (الفصيحة، الشعبية، الشعرية)؛ ننتقل للبحث في كيفية بناء وانتظام تلك المستويات، أي طريقة تشكيلها وتلاحمها النصي. تتعالق هذه المستويات منتجة شفرة الخطاب، وذلك بواسطة ثلاثة مبادئ وقوانين رئيسية؛ "أولها التهجين" حيث تمتزج وتتداخل اللغة الفصيحة مع العامية، وثانيها "التكرار" الذي يهيمن على البنية الأسلوبية للنص، وأخيرا " التناص" حيث يتقاطع نص حكايتنا مع مختلف النصوص القبلية التي تنتشر بكثافة على مساحة السرد.

1- التهجيــــن :

يعود بنا مصطلح "التهجين" إلى أشكال وأنماط السرد في خطاب "حكاية العشاق"، والتي توزعت بين أسلوبي السرد المباشر والسرد المشهدي، مع هيمنة الراوي/المؤلف على عملية التلفظ، من خلال أسلبة أساليب مختلف الشخصيات

---

[1] دينامية النص، ص: 83.

في ملفوظه الخاص، وعبر صوته الخاص. وعندما نتفحص معمارية لغة هذه الاسلبة، نلفيها تتأسس على المزج بين مستويين لغويين في إنتاج شفرة النص، هما مستوى اللغة الفصيحة ومستوى اللغة الشعبية. وهذا ما يقربنا من مفهوم "التهجين" عند مبتدعه "ميخائيل باختين" (M.Bakhtaine)، والذي يلخصه في « المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ واحد؛ إنه لقاء في حلبة هذا الملفوظ بين وعيين لغويين مفصولين بحقبة أو باختلاف اجتماعي أو هما معا ».[1]

إن من جملة ما يفهم من هذا التعريف، اشتراط وجود أو حضور صوتين لغويين أو وعيين على الأقـــل، إلزاميا في ملفوظ واحد.[2] ونخال ذلك متوفرا في خطابنا القائمة شفرته على دمج دوال لغوية فصيحة مع دوال عامية في الملفوظ السردي؛ وذلك عبر مختلف الأصوات التي تتناوب أداء عملية التلفظ على امتداد الخطاب. وإذا أردنا التوضيح أكثر، قلنا إن الملفوظ المذكور مبني على تلاقح لغوي بين نمط لساني تاريخي ثابت، وآخر متحول يتعلق بالراهــن، تضافرت جملة من العوامل الاجتماعية والسياسيـــة والثقافية على تشكيله.

إن "محمد بن ابراهيم"، وهو ينتج خطابه القصصي، إنما استلهم واستفاد من جميع المعطيات الثقافية والمعرفية - وعلى رأسها اللغة- الموجودة في واقعه الاجتماعي أو السوسيوثقافي؛ ومن ثم قام بتنفيذ وظيفة "أسلبة الأساليب" أي «إدماج عدد من الأساليب الموجودة سلفا في الحقل الاجتماعي ضمن البنية الأسلوبية العامة للرواية ».[3] 'تتجسد مظاهر التهجين في "حكاية العشاق" في ثلاثة محاور رئيسية:

---

[1] حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص:85.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص: 86.

[3] حميد لحمداني، التناص وإنتاجية المعاني (مجلة علامات في النقد، المجلد العاشر، العدد: 40 ربيع الآخر 1422، جوان 2001، جدة، السعودية) ص:66.

1-تقاطع اللغة الفصيحة مع اللغة الشعبية (العامية).

2-تقاطع ملفوظات ومدلولات دينية مع ملفوظات ومدلولات متعلقة بالعشق والمجون.

3-توظيف الشعر، أو تضمين السرد القصصي شعرا غنائيا.

تتجلى صور البنية الأسلوبية الخاصة بالمحور الأول في مظهرين أساسيين:

أ-اعتماد لغة سردية « سهلة يمكن فهمها وتمثل مدلولاتها، وهي اللغة التي أعطاها باختين مصطلح "اللغة المشتركة" التي يكتبها ويتكلمها بكيفية مشتركة متوسط الناس المتعايشين في بيئة معينة ».[1] وهذا يعني أن لغة الخطاب قريبة جدا من لغة الحديث اليومي، أو فيها نبض لغة الواقع الاجتماعي في تلك الحقبة من تاريخ الجزائر (ق 19).

ب-توظيف لغة فصيحة مستقاة من المعجم التراثي العربي، وتطعيمها بألفاظ وتعابير عامية متداولة في الراهن المعيش، مع تضمينها من حين لآخر أمثالا وحكما شعبية. كما في هذه الفقرة التي يخاطب فيها النديم سيده "ابن الملك" : « سيدي إن كان لك غرض في وصال هذه الجارية أمهل ولا تعجل ونحن (ندبروا) أمرا يكون سبب الوصال إن شاء الله كما قالوا صحاب الكلام: «إن كنت تعشق، بالك تقلق، تبقا معدب، دايم وتتعب » وانا أشير عليك يا سيدي برأي يصلح بك إن شاء الله.... دارا مقابلة (صطح) دارها ونجعل فيها (فراش) ونقيمو فيها (الياما) و... في أمرنا (وندبروا) ما نفعلوا وما يكون إلا الخير إن شاء الله ».[2]

---

[1] د.بشير بويجرة، الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، ص:140.

[2] حكاية العشاق، ص: 31.

فنلاحظ كيف تمتزج الألفاظ والتعابير الفصيحة، بل العالية الفصاحة أحيانا ككلمة "الوصال"، بألفاظ وتعابير شعبية عامية مثل (ندبروا) بتسكين النون، التي تشير إلى إمعان النظر وحسن التفكير لإيجاد الحلول؛ أو (بالك تقلق) -في المثل- التي تعني "إحذر القلق" أو "إياك والقلق" وهكذا...

وتستوقفنا الدوال الشعبية السابقة، كونها قريبة من مثيلاتها الفصيحة، وإنما هي محولة عنها من حيث بنائها المورفولوجي وإيقاعها الصوتي غالبا. من ذلك مثلا مخالفة القاعدة الصوتية المشهورة في اللغة العربية القائلة بأن العرب لا تبدأ بساكن ولا تقف على متحرك، فـ (صحاب) و(صطح) و(فراش)، كلمات عامية من حيث اعتبار الحرف الأول في كل منها ساكنا، على حين أن أصلها الفصيح يبدأ بمتحرك "أصحاب "، "سطح" بفتح السين، و"فراش" بكسر الفاء.

ومن ناحية إحصائية بحتة، نستنتج من خلال رصد الألفاظ والتعابير الفصيحة وما يقابلها من مثيلاتها العامية (الموضوعة بين أقواس)، أن الأولى تفوق الثانية كما وعددا، وتتجاوزها بنسبة كبيرة حيث تحتل الدوال الفصيحة ما يعادل 46% من حجم الألفاظ الموظفة في الفقرة السابقة، في حين لا تتجاوز نسبة الدوال العامية 18% من الحجم المذكور. وعلى المنوال نفسه يجري توزيع الألفاظ الفصيحة والألفاظ الشعبية على امتداد النص، حيث تفوق الأولى الثانية.

إلى هنا لنا أن نتساءل عن أسباب لجوء الأمير مصطفى إلى هذه الظاهرة التهجينية، وعدم اكتفائه في إنتاج ملفوظه السردي على مستوى اللغة الفصيحة؟

إن استقراء شاملا للغة الخطاب في ظل بعض المعطيات النظرية المتعلقة بالتمييز بين اللغة المنطوقة أو لغة "الحكي" وبين لغة الكتابة، يقودنا إلى تعليل تلك الظاهرة التهجينية بطغيان النبرة الخطابية الشفاهية على مثيلتها الكتابية في

تشكيل الخطاب. أي أن الملفوظ السردي خضع في معظم تشكلاته إلى قوانين التلفظ الشفوي أكثر من مقاييس التشكيل الكتابي الأدبي. وهذا يعني أننا هنا بإزاء ما يعرف « بحضور المستوى الشفوي في صناعة النص الأدبي »،[1] أي حضور مختلف الظواهر السوسيوثقافية التي يزخر بها عصر الكتاب داخل النص.

وإذا أردنا الدقة أكثر، فإننا نقول بأن المظهر الصوتي للغة هو المسؤول عن بروز ظاهرة التهجين هذه في خطاب "حكاية العشاق"؛ فالمؤلف وهو يستعير صوت الراوي المجهول (صاحب الحديث) وظف في الوقت نفسه جميع مظاهر الأداء الحكائي المصاحبة لهذه التقنية الأسلوبية (والتي رصدناها في المباحث السابقة). وإذا علمنا أن "صاحب الحديث" هذا إنما ارتبط –غالبا- بالقص الشعبي العربي، أدركنا سبب التعويل على المظهر الصوتي للغة أي الأداء الشفوي للحكي، باعتباره موجها إلى جمهور من المستمعين، أي باعتبار مرجعية التلقي. وهذا بالذات واحد من مظاهر أسلبة الأساليب، حيث يقوم المؤلف بأسلبة مختلف الأشكال التقليدية للسرد الشفوي أو أسلبة الحكي المباشر.[2]

ومن المعروف أن هناك مظاهر كثيرة تميز الحكي (السرد الشفوي) عن الكتابة، من أهمها تلك المظاهر الصوتية الإيقاعية والملامح التنغيمية التي تعد علامات دالة، التوقف والاستئناف والتنغيم والنبر[3] ويكفي أن نثير إلى هذه العلامة الأخيرة في المثل الشعبي الوارد في سياق الفقرة الحوارية السابقة :

« إذا كنت تعشق، بالك تقلق، تبقا معدب، دايم وتتعب ».

---

[1] أنور المرتجي، سميائية النص الأدبي (إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب)، ص:44.

[2] ينظر : التناص وإنتاجية المعاني، ص:66.

[3] ينظر : د.ابراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 1997)، ص: 91.

وعلى اعتبار النبر يأتي « من التوتر وعلو الصوت اللذين يتصف بهما موقع معين من مواقع الكلام »[1]، فإننا نلمسه من خلال صوت "القاف الساكنة" المكرر في "تعشق" و"تقلق" وصوت "الباء الساكنة أيضا" في "معدب" و"تتنعدب" حيث التركيز على هذا الجزء الأخير من كل كلمة في السمع، اكثر من التركيز على بقية الأجزاء.

من أجل ذلك، لم يتخلص الأمير مصطفى وهو يكتب نصه من أدوات وعادات السارد الشعبي وهو يلقي قصصه على مستمعيه. ولعل في هذا المقطع الحواري ما يعزز ويؤكد ذلك، حيث طغيان النبرة الشفاهية القائمة على دمج العامية في الفصحى، وتشكيل هجنة لغوية متميزة بإيقاع خاص؛ يقول الشيخ العطار معرفا الجارية خريفة الصيف بالبطل ووالده: « هو ابن ملك من الملوك، وكان (أباه ملك شايع عضيم)، ذو سطوة (عضيمة) وكرم جزيل، تهابه الملوك وتخشاه، وكان (من عطاه) وانعم عليه أغناه، ومن غضب وانتقم منه أفناه ».[2]

فالمؤلف وهو يحاكي قول العطار في هذا المقطع، لم يكتف بإقحام دوال عامية ضمن سياق فصيح فحسب، بل ارتكب أثناء ذلك أخطاء نحوية وإملائية واضحة؛ مما يثبت أن محمد بن ابراهيم وهو يشكل خطابه القصصي كتابيا، ظل أسير شكل السرد الشفاهي في تدفقه الإيقاعي، فلم ينتبه لتلك الأخطاء والهفوات الإملائية والصياغية النحوية التي يعج بها النص.

ولأن الجمهور يتجاوب مع هذه اللغة المهجنة، باعتبارها النمط السائد في التعامل اللغوي داخل الأوساط الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب، وفي إطار سياق ثقافي مهيمن في فترة زمنية محددة؛ فإن المؤلف اختار هذا التوجه اللغوي

---

[1] د. حسان تمام، اللغة العربية، معناها ومبناها، ص: 171.

[2] حكاية العشاق، ص: 37.

بوحي من ذلك الجمهور، أو لنقل أن مقصدية التلقي كانت الدافع الأساسي لذلك الاختيار.

يقودنا هذا بدوره، وفي نفس السياق إلى مفهوم "التداولية" الذي كرسه "باختين" أيضا في تصوره الديناميكي للفظ[1]، حين يقول : « إن اللفظ هو فعل ذو جانبين، إنه محدد بطريقة متساوية من طرف اللافظ، ومن طرف ذلك الذي يفهم اللفظ، فباعتباره لفظا، هو إنتاج للعلاقة المتبادلة بين المرسل والمتلقي ».[2] وهذه العلاقة هي التي تنتج ما يعرف "بالحوارية" أو "التفاعل اللفظي"[3] بين المرسل والمتلقي. ولا يتحقق ذلك إلا في نطاق المجموعة الاجتماعية التي ينتميان إليها. فالإنسان عامة لا يوجد كشخصية بيولوجية مجردة، أي خارج المجتمع، بل إن ولادته البيولوجية ليست كافية في تحديد شخصيته الإنسانية، لأن الأخيرة تولد ولادة ثانية داخل المجموعة الاجتماعية كجزء ضمنها، أي داخل طبقتها. وهذا التحديد الاجتماعي والتاريخي يجعل الإنسان واقعا ويحدد مضمون إبداعه الشخصي والثقافي.[4]

تخلص بنا هذه التحديدات النظرية إلى المحور الثاني المتعلق بمظاهر التهجين في خطابنا، وهو الخاص بإقحام دوال ومدلولات دينية حكمية في الملفوظ السردي الذي تهيمن عليه تلك البنية العاطفية الانفعالية، بامتداداها المجونية الغارقة في الخمر والجنس والمتع المادية.

والحقيقة أن هذا الأمر يطرح أمامنا إشكالا جديا، بحيث ينتابنا تساؤل مشروع حول طبيعة هذا التداخل بين الحكمة والسرد؛ فهل نحن بإزاء جنسين أدبيين مستقلين عن بعضهما، أم أن أحدهما متضمن في الآخر ؟

---

[1] سيميائية النص الأدبي، ص:50.

[2] م. ن، ص : 50.

[3] م. ن، ص: 50.

[4] م. ن، ص:50-51.

أشار الأستاذ "سامي بالحاج علي" إلى مثل هذه الإشكالية قائلا : « فعلى صعيد التنظير اختلف الدارسون بين اعتبار القول الحكمي جنسا أدبيا أو تتريله كشكل بلاغي يتحقق ممتزجا بجنس أدبي أو آخر، مؤديا وظائفه داخله شعرا أو نثرا روائيا أو مسرحيا ».[1] وبعـــد أن عرض جملة من آراء النــقاد والباحثين العرب في هذا المجال، أردف مستنتجا: « أن التعارض بين أصول القصة الفنية والطابع الحكمي المجرد لا يمنع من نجاح الفنان في التوفيق بينهما إذا تمكن من أدائه الفني واستطاع توظيف الأقوال الحكمية في سياقه القصصي ».[2]

وعلى هذا الأساس، هل كان الأمير مصطفى على وعي بهذا الطرح، حين وظف الحكمة في خطابه القصصي ؟ أم انه كان يسير على درب تقليد أسلوبي موروث يربط المثل أو الحكمة بمرجعية قصصية، فتكون تلك ثمرة لهذه؟

إن الأمر لا يتعلق هنا بظاهرة التهجين وحدها، وإنما يتجاوز ذلك إلى مبدأ أعم وأشمل هو مبدأ "التناص"، وهو ما سنتطرق إليه لاحقا.

ومن أبرز صور هذا المظهر التهجيني في خطاب "حكاية العشاق" ما نلمسه في اللقطات الحوارية التي يسدل على وقعها ستار نهاية القصة، إذ نجد "ابن الملك" يجتمع بأصحابه وقد أقام مهرجانا احتفاليا يتلقى فيه التهاني والمباركات، بمناسبة تحقق أمانيه في الظفر بزهرة الأنس، والتمكن من وصالها نهائيا؛ فكان من جملة ما قاله في هذا الحفل : «.. ومن فوض لله الأمور مد الدهور، ولا يزال مستور. والله لا نخيب رجاء من الله، ولا نقنط من رحمته ولو كنت عاصي.. ولا زلت فالحبيب عاشق، وبشعر ناطق.. إخواني رضيت بما قدر الله لي وأرضى لي، ولا لي مدخل فالناس ولا في عيوهم، إن فضحوا عيبي سترت عيوهم وإن

---

(1) سامي بالحاج علي، السردي والأسلوبي في الرواية العربية (مجلة علامات في النقد، المجلد العاشر ع. 40، جدة، السعودية) ص:468.

(2) م.ن، ص: 470.

أساءوا إلي أحسنت إليهم، ولا أبالي، ولازلت أحب الملاح، وأشرب الراح من الأقداح، ونسقي الحبيب، وأكره، وأكره الرقيب، ولا أبالي... ».[1]

إن هذا المقطع الحواري يستوعب المظهرين التهجينيين السابقين معا؛ فمن تداخل الفحصى والعامية إلى تقاطع المدلولات الدينية مع مدلولات اللذائذ والشهوات ليلتحم الكل في السياق نفسه، ويتسرب عبر ملفوظ واحد.

إننا والحال هذه، بإزاء لغتين اجتماعيتين تنتميان إلى وسطين اجتماعيين مختلفين. وهذا إحد مظاهر التهجين الأساسية. [2] فالملفوظات الدينية السابقة وغيرها ترتبط في واقع الأمر بأوساط المتدينين، علماء ومتعلمين، وبأجواء المتصوفة والزهاد؛ وهؤلاء ظلوا يشكلون على امتداد تاريخ المجتمع العربي الإسلامي عامة، والجزائر خاصة، فئة متميزة وفاعلة في الحياة الفكرية لأبنائه، بل ومهيمنة عليها. [3]

هذا في حين نجد الملفوظات المقابلة متداولة داخل فئات اجتماعية مختلفة عن سابقاتها، إن لم تكن مناقضة لها. وذلك من حيث ضعف التزامها بالدين، وانغماسها في دنيا اللهو والملذات. وهذه الفئات ظلت متواجدة ومؤثرة هي الأخرى في تشكيل المشهد الثقافي للمجتمع العربي على امتداد الحضارة العربية الإسلامية؛ خاصة في قصور بعض الخلفاء العباسيين وأتباعهم، وفي ربوع بلاد الأندلس. ولا تستثنى من ذلك الجزائر خلال العهد العثماني، حيث ظهر شعر المجون جنبا إلى جنب مع شعر الغزل، حتى لدى بعض المتدينين. [4]

---

[1] حكاية العشاق، ص:145.

[2] ينظر : التناص وإنتاجية المعاني، ص:65.

[3] ينظر: د.أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الثاني(الشركة الوطنية للنشر والتوزيع)، الجزائر، 1401هـ - 1981 م) ص:9.

[4] م.ن، ص: 277، ص : 320. وقد ذكر المؤلف نموذجا لذلك يتمثل في الشاعر"ابن علي" الذي تولى منصب الافتاء بالجزائر سنة 1150 م، ورغم ذلك نظم في الغزل الماجن، (ص:320).

وعندما ندرك أن هذا المظهر التهجيني يتغلغل في ثنايا خطاب حكاية العشاق، فيتجلى من حين لآخر عبر تمفصلات السرد (وصية الملك لابنه وتدخلات الشيخ العطار وغيره..)؛ نكتشف مقدار ما قام به المؤلف من إدمـــاج عدد من الأساليـــب المتنوعة والمتباينة في خطابه، في نطاق عملية "الأسلبة"؛ حتى غدت البنية الأسلوبية العامة للخطاب متولدة وناتجة عن التقاء وتفاعل مجموعة من النصوص المتباينة، أو بالأحرى المتناقضة على مساحة النص. ولكن دون أن ينسينا هذا أن مصدر تلك النصوص يظل في نهاية المطاف من حيث التلفظ واحدا، يجسده صوت الراوي / المؤلف.

2- التكـــــــرار :

من أبرز المظاهر الأسلوبية التي تنكشف عنها البنية السطحية لخطاب "حكاية العشاق"، مظهر التكرار.

و الواقع أن "التكرار"مبدأ قار في هذا العمل السردي، يهيمن على كل مشكلاته، وليس مجرد مظهر أسلوبي فحسب. فبنية الحدث قائمة على تكرار مجموعة من الوقائع والأحداث بعينها، سواء على المستوى النفسي الداخلي، حيث يغرق بطلا الحكاية في خضم نفس الانفعالات المحمومة والمشاعر الجياشة المشتركة بينهما؛ أو على المستوى الخارجي حين يجنحان إلى نفس السلوكات وردود الأفعال، خاصة في سعيهما لتحقيق الوصال وتعزيزه خلال لقاءاتهما المتكررة.

وبالمثل يقال عن البنية الزمانية والمكانية؛ حين نلفي السارد ينطلق من الماضي ويسير في اتجاهه وهو يحكي مختلف الوقائع، ليعود بنا من حين لآخر، فيذكرنا أو يكرر على مسامعنا حدثا سبق أن رواه، تماما مثلما ينتقل بنا بين الأماكن نفسها، ويحلق بنا في نفس الفضاء، حتى صار من المسوغ أن نعتبر هذه البنية

حلقة دائرية متصلة، تقوم على التوالي والتعاقب بين ما وسمناه "بليالي ابن الملك" و" ليالي وهرة الأنس".

فإذا انتقلنا إلى عالم الشخصية في خطابنا، رأينا –من خلال التحليل- كيف أثبتت لنا تقنية "النموذج العالمي" اتسام شخصيات الحكاية بالنمطية والثبات أكثر من التنوع والتجدد والحركة، إلى درجة أن بعض هذه الشخصيات لم تتواجد على مساحة السرد، إلا لتأدية وظائف محددة تتكرر وتتواتر على امتداد الحكايـة دون تغيير يذكـر (ونعني هنا خاصة دور كل من عامل المساعد وعامل المناوئ).

هذا التكرار يتجسد أيضا عبر الملفوظ السردي في صورة ألفاظ وتراكيب بعينها، يتواتر التلفظ بها على امتداد مساحة النص. ولعل "الأمير مصطفى" وهو يصطنع هذه الخاصية الأسلوبية لم يشذ عن القاعدة المتبعة في صياغة الأعمال السردية عامة، حيث التكرار سمة أساسية من سماتها. إذ يضطر الكاتب إلى تكرار بعض الألفاظ، أو بعض الأفكار، أو بعض العبارات، عندما يطيل الحديث عن الشيء نفسه، ويرجع هذا الاختيار الأسلوبي لعوامل وأسباب مختلفة.[1]

لكن الملفت في الأمر هنا، أن هذا التكرار بلغ من كثافة الاستعمال وكثرة التوظيف حدا من التكلف والثقل، اثر سلبا على أسلوب الخطاب، فجعله فجا ركيكا في كثير من الأحيان. إن كلف "محمد بن ابراهيم" الشديد بترديد مجموعة من القوالب اللغوية الجاهزة، واجترار صياغات نمطية جامدة، يطرح علامات استفهام كثيرة حول طبيعة إمكانياته واختياراته الأسلوبية، وكذا حـول قيمـة وحجم ثروته اللغوية ؟

---

[1] ينظر: د.عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، (ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995)ص:268.

ولهذا لا يمكننا أن نحصي هنا جميع الصياغات والتعابير التكرارية، لأننا لو فعلنا لوجدنا أنفسنا نعيد كتابة معظم النص من جديد؛ مادام الأخير يعج بتلك القوالب المكررة على امتداد بنية السطحية. لكن الملاحظة الأساسية هي أن أهم مظاهر التكرار اللغوي الموظفة في النص ترتبط عضويا بمجموع الحقول الدلالية التي استخلصناها سابقا؛ حيث يطفح كل معجم في بترديد جملة من الألفاظ والعبارات الخاصة المتشابهة؛ منها ما يتعلق بالسرد، ومنها ما يتعلق بالوصف، بينما يخص بعضها الآخر الحوار. ولاستجلاء بعض صور هذه الظاهرة الأسلوبية، سنحاول أن نرصد على سبيل المثال لا الحصر- مجموعة من التعابير ذات الصبغة التكرارية في الخطاب، مصنفين إياها بحسب حقولها الدلالية.

فإذا بدأنا بالمعجم "الرومنسي"، ألفينا لفظ "البكاء" -مثلا- يتكرر مدلوله الأساسي عبر مجموعة هائلة من الدوال المتنوعة والمتكررة، حتى بلغت مائة مرة وشملت أربعا وستين صفحة، ومن أهم صيغ البكاء المكررة ما ارتبط منه بنظم الشعر، ودل على المواقف العاطفية واللحظات المأساوية، ويمكننا رصد ذلك من خلال هذا الجدول:

العبارات المكررة	عدد التكرارات	الصفحات
-بكى وانشد	08	126-114-101-100-92-85-46
-بكت وقالت شعر	06	128-65-48-45-36-35
-فلما فرغ من شعره بكى...	11	-130-129-106-77-47-42-32 144-142-139-137
-فلما فرغت من شعرها بكت...	04	95-91-36-35
-فاضت عيناه بدموع	05	112-74-63-53-49
-فاضوا عيونها بدموع	05	103-75-61-56-48

وعندما ننتقل إلى رصد الألفاظ والعبارات الدالة على البكاء المرتبط هذه المرة بلحظات الوصال مثل: (عنقته وبكت، تعانقا وتباكيا، بكى حتى غشي عليه...) أو مثل: (دموعه سائلة، دموعها سائلة...) وغير ذلك من الصياغات المتشابهة، نلفيها تتكرر على المتن الحكائي كله. وبالمثل يقال عن مثل هذه العبارات الموحية بالمشاعر الملتهبة: (و هي عارقة (هائمة) في بحر الغرام، وهو غاطس في بحر الغرام، شعلت نار قلبه (وحده)، لهبت في قلبه النار، شعلت في قلب زهرة الأنس النار...).

و لم يحاول الكاتب التخلص من هذا الاجترار اللغوي سوى مرتين؛ فقد سجلنا شيئا من الانــحراف والانزياح عن تلك القوالب المكررة حين عبر السارد عن دلالة بكاء "زهرة الانس" بقوله: « وجرو دموعها على وجنتيها » (ص:77)، وعن مثل ذلك بالنسبة "لابن الملك" : « فاضت دمعته على خده » (ص:95).

ومن المعجم الرومنسي إلى معجم "اللذة"، نجد أنفسنا أيضا امام دوال مكررة من أهمها ما اعتمده السارد في تصوير مجالس الأنس والسمر الزاخرة بالأطعمة الشهية والكؤوس المترعة والالحان الشجــية.

وهذه طائفة منها :

- شرب المدام ونشد الأشعار (ص:33، 39، 54، 59، 89، 92، 93، 94، 101، 103)
- نصبوا لهم مايدة المدام بحلاوة وفواكه(ص:59، 81، 83، 115، 117)
- دخلو الجوار بموائد الطعام (ص:75، 81، 88، 114)
- دخلو (حضر) الخدام بموائد الطعام (ص:41، 62، 142)
- أحضروا آلة الطرب... (ص: 75، 88، 89)

وأثناء الوصف يعمد السارد إلى صور بعينها يجسد من خلالها (في إطار معجم الحسن والجمال) جمال "زهرة الانس" الفاتن، فيكرر نفس القوالب التشبيهية، من ذلك وصفها بالغزال (ص:60، 67)، وبالبدر (46، 58) وببدر التمام (72، 101، 145) وبغصن بان(60، 83، 137) وعندما يصور لقطات احتضان البطلين أحدهما للآخر يردد هذه العبارات: كأنهم غزلان متخبلين (ص:60، 116)– كأنهم أغصان (ص: 60) – كأنهم أغصـــان متمايسين (ص:75، 83) –كأنهــم أغصـــان متخـــبلان (137).. وهكذا لا يكاد السارد يتخلص من الدوال والمدلولات نفسها في مواقف التشبيه المختلفة.

كما لا يفتأ السارد يصطنع آلية التكرار، حتى عندما يستلهم القاموس الشعبي، فنجده يردد ألـــفاظا وجملا خاصة، من أهمها كلمة "تربص" و"تربصي" التي تنطق بمدلولات التريث والانتظار وعدم التسرع، حيث ترد على لسان الشخصيات في مواقف النصح والتوجيه، عندما يحاول كل من "النـــديم" و"خريفة الصيف" التهدئة من روع البطلين والتخفيف من حدة لهفتهما للقاء.

وبالمثل يقال عن تكرار عبارة : "تقل كمه بـــ.." (و يذكر مبلغا ماليا محددا) في وصف لحظة خـــروج ومغادرة "ابن الملك" لداره، حيث يتزود دائما بمبلغ من النقود (ص:26، 74، 86، 112).

أما الصياغة الشعبية الثالثة الأكثر ورودا في النص، فهي عبارة عن تركيبة هجينية بين الفصحى والعامية تتعلق وترتبط باللحظات الحوارية، وذلك حين يردد السارد على لسان البطل قوله، وهو يخاطب أصحابه : « وتمناو علي أيها الاخوان ما تريدون » (ص:32)، وعلى لسان البطلة قولها مخاطبة جاريتها: « وتمني علي ما تريدي.. » (ص:35، 44) وهي عبارات تطفح بمعاني البذل والسخاء لدى البطلين إذا ما تحققت غايتهما المنشودة.

هذا إلى جانب عبارت أخرى كثيرة لا يمكننا تصنيفها في معجم لغوي محدد، كهذه العبارات ذات الحمولة الزمنية « فلما جن عليه (عليها) الليل.. » (ص:64، 65، 85) أو عبارة :"رشو عليه (عليها) ماء الورد.." (ص:60، 71، 76) وذلك حين يسقط أحد البطلين أو كلاهما مغمى عليه من شدة الهيام و الوجد.

ولا يفوتنا أخيرا ونحن بإزاء هذه الظاهرة الأسلوبية، أن نذكر باستعمال الكاتب لتلك التقنية الأسلوبية السردية المتداولة في التراث العربي، بترديده عبارتي: « قال صاحب الحديث » و« هذا ما كان من أمر.. وأما ما كان من امر.. » فقد غدت كل منهما لازمة أسلوبية ضرورية لتفعيل السرد وضمان تدفق الحكي، مما جعل السارد لا يستغني عنهما ولا يسأم من تكرارهما على امتداد الخطاب. لكن هذا التكرار يؤدي –كما رأينا سابقا– وظيفة سردية أكثر منها تعبيرية أو جمالية؛ ومن ثم فهو لا يترل إلى مستوى الضعف والركاكة الذي تغرق فيه معظم التكرارت السابقة.

3- التنـــــاص :

انطلاقا من المسلمة الأدبية المعروفـــة، أن « النص لا ينشـــأ من فراغ ولا يظهـــر في فراغ.»[1] واعتباره « نقطة تقاطع نصوص كثيرة تدخل بشتى الطرق الى بنية »[2]؛ فإن نص " حكاية العشاق" اتكأ في تشكله على رصيد من المعارف والقيم الفنية والثقافية المبثوثة في نصوص قبلية، حاورها وتعاطى معها مقلدا بناها اللغوية حينا، ومتراحا عنها تارة أخرى.

---

[1] حسين قحام، التناص. مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر (العدد : 12) شعبان 1418 هـ، ديسمبر 1997 م

[2] التناص وإنتاجية المعاني، ص:64.

وقد لمسنا مظهرا أساسيا من مظاهر التناص في خطابنا، من خلال الحديث عن تفشي ظاهرة التهجين فيه، حيث يتعالق الخطاب الديني مع الخطاب العاطفـــي أو الرومنســـي، وتمتزج الدوال الفصيحة من الدوال الشعبية العامية، كما تنبثق من بين سطروه المكتوبة نبرة الخطاب الشفوي أو الحكمي المباشر.

وكل هذا أصبح اليوم من صميم المظاهر التناصية في الرواية خصوصا، حيث« تمثل أشكال التعبير الاجتماعية وكل الخطابات الشفوية والأعراف واللهجات مظاهر تناصية نشيطة في مختلف النصوص الروائية المعاصرة » [1]

وباعتماد الطريقة الإجرائية المتداولة في رصد مظاهر التناص في النص الأدبي، حيث البحث عن النصوص الكامنة فيه، أو ما يعرف بالنصوص الغائبة السابقة عليه، أي البحث عن المنابع التي غذت النص الحاضر؛ فإن تلك المظاهر تتبدى في خطابنا ممثلة في ثلاثة أنواع أو أشكال من النصوص هي : النص الحكمي، النص السردي، والنص الشعـــــري.

أ- النص الحكمـــي:

إن تقاطع النص الحكمي مع النص السردي، يعود بنا مرة أخرى الى قضية نظرية الأجناس الأدبية، أي البحث عن امتزاج الأجناس المتباينـــة داخل النص الأدبـــي المنتمـــي-هنا - الى جنس واحد محدد «هو الجنس الروائي الذي يحمل معادلة حوارية لكل أو بعض الأجناس». [2] وقد أشار "باختين" الى هذه الظاهرة بقوله : « توجد فئة من الأجناس التعبيرية الخاصة التي تلعب دورا بناء

---

(1) التناص وانتاجية المعاني، ص : 74.

(2) محمودي بشير، البنية السردية في الرواية الجزائرية(رسالة مقدمة لنيل درجة الماجيستي بمعهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران، 1997-1998) ص:

جد هام داخل الروايات بل إنها أحيانا تحدد حتى بنية المجموع خالقــة بذلك مغايرات للجنس الروائــي. تلك الأجنــاس هــي الاعترافات والمذكرات الخاصة ومحكي الأسفار، والبيوغرافية والرسائل الخ.. ».[1]

وقد طبع التداخل بين القول الحكمي والنصوص الأدبية المتباينة الأجناس، معظم النتاج الأدبي العربي على مر العصور، ليمتد الى الفن الروائي حديثا[2]. وهو ما يعكس ولوعا بالحكمة متجذرا عند العرب، حيث « هذا الميل للصيغ المقضبة بل الغامضة غائض في أعماق الروح العربية تساعده وتوجهه عبقرية اللغة العربية.. ».[3]

لذلك كله لم يشذ خطاب "حكاية العشاق" عن هذا التقليد، إذا استلهم مؤلفه محمولات حكمية متنوعة الحوامل والمصادر، ووظفها في سياق خطابة القصصي ذي الشحنة الحكائية.

يتغذى هذا المظهر التناصي من ثلاثة روافد، تمثل معا المرجعية الأصيلة للخطــاب الحكمــي العــربي، وتتوزع بين الروافد الدينية والروافد التراثية، فالأولى يجسدها القــرآن والحديث بينما تتعلق الثانية بفن الوصايا، وبالأمثال والحكم.

وسنحاول هنا حين التركيز عل النص القرآني باعتباره الشكل التناصي المهيمن على هذا المستوى، على أن نكتفي بالإشارة المقتضبة الى بعض المظاهر التناصية للروافد الأخرى.

---

[1] م.ن، ص:134 والقول مأخوذ من كتاب " الخطاب الروائي" لمخائيل باختين"، ص88.

[2] السردي والأسلوبي في الرواية العربية، ص: 466.

[3] م. ن، ص : 466

يستحضر الأمير مصطفى النص القرآني في إطار ما يعرف بالتناص الظاهر أو المباشر الخاضع لعوامل الحفظ الذي ينشأ عنه بالضرورة اجترار النصوص المحفوظة.[1] ويلجأ المؤلف هنا الى اجتزاء بعض المقاطع من الآيات القرآنية، محترما أحيانا، تشكيلها وبناءها اللغوي في نوعه وفي ترتيبه، ومغيرا منه أحيانا أخرى.

وهذه التناصات تتجلى في عدة عبارات من أهمها ما يلي:

-« اعلم أن كل نفس دائقة الموت ».[2]

فهي مستنصة من آيتين كريمتين، الأولى من سورة " آل عمران" في قوله تعالى: « كل نفس ذائقة الموت و إنما توفون أجوركم يوم القيامة»، [3] والثانية من قوله عز وجل في سورة " الأنبياء" : «كل نفس ذائقة الموت، ونبلوكم بالشر والخير فتنة وإلينا ترجعون».[4]

- « فلما جن عليه الليل.. » قد تكررت هذه العبارة لتسند مرتين الى البطل (ص:56-85) ومرة واحدة الى البطلة (ص:64):

- « ولما جن عليها الليل... »

فهي مستمدة من قوله تعالى في سياق حديثه عن قصة إيمان إبراهيم الخليل - عليه السلام: « فلما جن عليه الليل رأى كوكبا قال هذا ربي فلما أفل قال لا أحب الآفلين ».[5]

---

(1) ينظر : د.عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص:297.

(2) حكاية العشاق، ص:25.

(3) سورة آل عمران، الآية : 185.

(4) سورة الأنبياء الآية: 35.

(5) سورة الأنعام، الآية: 76.

أما هاتان العبارتان :

- « فأسرها ابن الملك في نفسه » (ص:48)

- « ارجعي إليها وراوديها على القدوم » (ص:120)

فتحملنا كلتاهما الى أجواء"سورة يوسف" في القـــرآن الكريم، حيث الأولى مستنصة من قوله تعـــالى « فأسرها يوسف في نفسه و لم يبدها لهم قال أنتم شر مكانا والله أعلم بما تصفون» [1] في حين تستحضر العبارة الثانية آيتين كريمتين من السورة ذاتها، حيث عمد المؤلف الى إزاحة كل مقاطعهما، والاحتفاظ بمقطعي الصدارة فقط، وهما فعلا "ارجعي" و" راوديها". فالأول يتصدر قوله عز وجل: « ارجعوا الى أبيكم فقولوا يا أبانا إن ابنك سرق وما شهدنا إلا بما علمنا وما كنا للغيب حافظين ».[2] أما الفعل الثاني فيأتي في سياق هذه الآية الكريمة « قالوا سنراود عنه أباه وإنا لفاعلون ».[3]

هذا بالإضافة الى تناصات أخرى مثل هاتين العبارتين :

- « ولا تلقوا بأنفسكم الى التهلكة ».[4]

- « والطيور تسبح للمولى بكل لسان».[5]

فهما متراحتان عن الآيتين الكريمتين التاليتين:

- « وأنفقوا في سبيل الله ولا تلقوا بأيديكم إلى التهلكة».[6]

---

[1] سورة يوسف، الآية: 77.
[2] سورة يوسف، الآية:81.
[3] سورة يوسف، الآية:61.
[4] حكاية العشاق، ص:120.
[5] **م. س، ص:129.**
[6] سورة البقرة، الآية :195.

-«ألم تر أن الله يسبح له من في السموات والأرض والطير صافات كل قد علم صلاته وتسبيحه».[1]

هكذا نلاحظ كيف يعمد السارد الى النفي الجزئي للنص الأصلي أو القبلي (الغائب)، فيلغي بعض مشكلاته اللغوية أو يتراح عنها، على أنه في أحيان كثيرة يحافظ على حمولتها المعنوية وشحنتها الدلالية، موظفا إياها في السياق الخاص الذي يريد التعبير عنه.

كما نلاحظ أن ثلاث آيات من بين الثمانية التي تشكل منابع انبثاق العبارات السابقة، تتعلق بالقصص القرآني مجسدا في سورة " يوسف ". وهذه السورة تعد الى جانب ما تزخر من محمولات دينية، ذات طبيعة سردية من وجهة أسلوبية بنائية، وذات طبيعة حكائية عاطفية من وجهة مضمونية. فهل كان الأمير مصطفى يستلهم من طرف خفي قصة يوسف عليه السلام في صراعه مع اخوته، أم كان يحاول الاقتراب من علاقة يوسف بامرأة العزيز التي شغفت بحبه !؟

قد لا نملك إجابة شافية، كما أننا لا نريد أن نتعسف في الحكم والتأويل؛ لكن المؤكد أن كاتبنا كان ملما بالخطاب القرآني بمختلف مكوناته بما فيها المكون القصصي، الذي شد انتباهه وغذى قريحته الإبداعية القصصية، فراح يستلهم بوعي أو بتلقائية الكثير من نصوصه.

على أننا لا نسجل الملاحظة نفسها على تناصات أخرى مع النص القرآني؛ إذ أفرغها المؤلف من حمولاتها الدلالية ليكتفي باستحضارها كقوالب أو دوال تعبيرية، يستند عليها في تشكيل ملفوظه. وهذا باعتبارها تشكل جزءا هاما من رصيده اللغوي الذي تموله ذاكرته الحافظة للقرآن الكريم. من ذلك ما ينطبق خاصة على هذه العبارة ذات الحمولة الزمنية : « فلما جن عليه الليل ».

---

(1) سورة النور، الآية : 41.

ويستمر حضور النص الحكمي في الخطاب، مجسدا هذه المرة في جملة من النصوص المستحضرة من فن الوصايا الضارب في أعماق التراث العربي، ومن مأثور كلام العرب المشكل في صورة حكم وأمثال.

فالوصية تؤطر خطاب " حكاية العشاق"، من حيث كونه ابتدأ بها وانتهى إليها (*). فقد استهل السارد الحكـــي بملفوظ حكمـــي، تتأسس شفرتـــه على مجموعـــة من الـــدوال والمدلولات الوعظيـــة والمعتقداتية متجلية في شكل وصايا، تماما كتلك التي يزخر بها تراثنا الحكمي. حيث يتوجه الآباء-خاصة- الى أبنائهم ينقلـــون إليهم خلاصة تجاربهـــم وثمرة خبراتهم بشؤون الحياة المختلفة، حرصا منهم على استقامة ونجاح أولئك الأبناء في مستقبلهم. وكثيرا ما ترتبط الوصية زمنيا بدنو أجل الموصي وشعوره بقرب رحيله عن الدنيا. يقول السارد على لسان الملك المحتضر: « بابني إن المرض قد اشتد بي ولا شك أنني مفارق الدنيا، وأنا أوصيك (بوصاية) تغنيك في الدنيا والآخرة».[1]

وهذه لازمة أسلوبية لا تكاد تخلو منها وصية في تراثنا، أثناء بدايتها، فهذا لسان الدين بن الخطيب يوصى أبناءه مستهلا خطابه بقوله:« اعلموا -هداكم الله تعلى- أني مودعكم وإن سالمني الردى، ومفارقكم وإن طال المدى، ولا أقل للحبيب المودع من وصية محتضر.. ».[2]

أما الأمثال والحكم، فهي متناثرة في أجزاء الحكاية، استلهم السارد بعضها من المعجم التراثي الفصيح، بينما استحضر بعضها الأخر من القاموس الشعبي.

(*) نقصد بذلك وصية الملك لابنه في بداية الحكاية، والخطبة التي ألقاها ابن الملك على أصحابه في نهايتها.

(1) حكاية العشاق، ص:23.

(2) ابن المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق الدكتور إحسان عباس، المجلد السابع (دار صادر، بيروت، لبنان) ص: 392 (بتصرف)

وقد احترم غالبا بناها اللغوية، فلم يغير منها إلا النزر اليسير، فكأنه أقحمها في نصه من باب الاقتباس والتضمين والاستشهاد أكثر من أي شيء آخر.

ب–النص السردي:

إن استلهام الموروث السردي العربي في تشكيل خطاب حكاية العشاق، جلي ماثل للعيان؛ استلهام ولدته ظروف تاريخية متميزة بطابعهما الثقافي والاجتماعي الخاص. وهذا ما أشارت إليه " جوليا كرستيفا" حين توسعت في فهم مدلول التناص، فأدخلت فيه الى جانب تعددية صور الكتابة، مختلف المشارب الثقافية والأسلوبية السائدة في عصر الكاتب أو قبله؛[1] وبذلك تغدو الرواية في تجسيدها لقانون التناص مستفيدة «من جميع المعطيات الثقافية ومن مختلف أشكال الرصيد المعرفي الإنساني الموجودة سلفا في الحقل الاجتماعي».[2]

فمحمد بن براهيم لم يكن أمامه، وهو يعيش في غضون المراحل الأخيرة من عصر أدبي وسم بالضعف والانحطاط، سوى العودة الى أهم الأشكال السردية التراثية التي تراكمت على مر العصور، فأثبتت وجودها وحضورها بقوة على ساحة التلقي، محافظة على طابعها الحكائي المتميز، وعلى مقوماتها الفنية والأسلوبية الفريدة؛ فظلت بذلك تستقطب جمهور المتلقين في كل زمان ومكان. وعلى رأس هذه الأشكال تبرز حكايات " ألف ليلة وليلة ".

يبدو حضور النص الألفللي في خطاب حكاية العشاق، بارزا مهيمنا على كل النصوص الأخرى التي تتقاطع مع هذا الخطاب وتدخل في نطاقه. حضور لا نلمسه على مستوى الملفوظ السردي، أي على مستوى معمارية اللغة

---

(1) ينظر : التناص وإنتاجية المعاني، ص : 69.

(2) م. ن، ص :71.

فحسب، ولكنه حضور يتغلغل في فضاء الحكاية كله، ويتسرب عبر جميع مشكلاته من حدث وشخصيات وزمان ومكان.

لذلك لا نفتأ نستشعر أجواء قصص ألف ليلة وليلة مخيمة على صفحـــات حكايتنـــا، وتبدوا لنا بصمات النص الغائب متجذرة في النص الحاضر، الذي يحاول جاهدا أن يزيحها ويحل محلها. وقد أشار بعض النقاد الى أن فاعلية النص " المزاح" توشك في ظل جدلية الإحلال والإزاحة، ألا تقل في أهميتها وقوة تأثيرها عن فاعلية النص " الحال " الذي احتل مكانه أو شغل جزءا من هذا المكان. [1]

ينتشر النص الألفللي عبر خطاب حكاية العشاق، انطلاقا من جملة من شفراته اللسانية المعروفة، بدءا بعبارة " بلغني " التي تتصدر الحكي، وتشير الى الراوي المجهول الذي روى تلك الحكايات. وهو نفس ما تؤديه عبارة " قال صاحب الحديث " في خطاب حكاية العشاق. وقد أشرنا في الحديث عن السرد المباشر الى دور هاتين الأداتين في تفعيل السرد وضمان تدفق الحكي واستمراريته.

ثم تأتي هذه اللازمة الأخرى، التي تؤسس لنظام التوازي في سرد الوقائع والأحداث، حيث يقول الراوي: « هذا ما كان من أمر زهرة الأنس، وأما ما كان من أمر بن الملك... »[2] ثم يكررها من حين لآخر على امتداد النص. وهذا ديدن "شهرزاد" في اصطناع النظام نفسه في حكايات ألف ليلة وليلة، من ذلك -على سبيل المثال لا الحصر – قولها في الليلة الواحدة والأربعين بعد المائة السادسة: « هذا ما كان من أمر جودر وأما ما كان من أمر أخويه فإنهما..... ». [3]

---

[1] ينظر : حسني قحام، التناص، ص: 129.

[2] حكاية العشاق، ص : 65.

[3] ألف ليلة وليلة، المجلد الرابع، (منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان) ص:77.

ومن أهم أشكال التناص السردي بين الليالي و" حكاية العشاق "ما يسميه الدكتور عبد الملك مرتاض " المدد السردي "؛ وهو ضرب أسلوبي يتيح للنص التجدد والحركة. [1] وذلك بواسطة أدوات وتراكيب خاصة يوظفها الراوي أثناء الحكي. من ذلك ما يوظفه سارد حكاية العشاق بواسطة أداتين أساسيتين هما " إذا الفجائية " و" بينهما "، محاولا رصد حدث طارئ أو مستجد على ساحة الأحداث والوقائع، كثيرا ما ينجر عنه انحراف واضح في السرد، يغير من نمطية الحدث وانتظامه في مجرى معلوم؛ كما هو الشأن في مفاجأتنا بوصول رسالة "البربري " إلى زهرة الأنس، حين كانت الأخيرة في غمرة نشوتها وسعادتها بوصال ابن الملك؛ مما تسبب في توتر الأوضاع وتدهور الأمور بعد ذلك : « وإذا بالباب يطرق فخرجت جارية من جواري زهرة الأنس...». [2]

وقد يتعلق الأمر أحيانا بالعمل على تمطيط الحدث واستمراره مثل قول السارد:« فبينما هم كذلك إلا ودخلوا الخدام بموائد الطعام ». [3]

وهذا كله يستحضر قول شهرزاد في إحدى الليالي جامعا بين الأداتين السابقتين :« فبينما هم كذلك إذا بطارق يطرق الباب.. ». [4]

فإذا ما انتقلنا إلى الأجواء العاطفية، ألفينا سارد "حكاية العشاق" يستعير كثيرا من ملفوظات ساردة الليالي، في وصفها للحظات الوصال بن العشاق والمحبين، بما تعبق به من حرارة الوجد والصبابة. من ذلك قولها في تصوير واحدة من هذه اللحظات :

---

(1) د. عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص :107.

(2) حكاية العشاق، ص : 89.

(3) م.س.ص:62.

(4) عبد الملك مرتاض.ألف ليلة وليلة، ص:107، (والعبارة مأخوذة من حكاية حمال بغداد، لـــ 10، ص:50)

- « وهما يبكيان ويتشاكيان ألم الهوى والصبابة والجوى، وشدة اشتياقهما للتلاقي».[1]

وينسج الأمير مصطفى على نفس المنوال قائلا:

«.. وتتحدث معه ويشتكوا لبعضهم ما جرى لهم من ألم الشوق والمحبة».[2]

« فأخذت تتحدث مع حبيبها وتشتكي له من ألم (الوحش) وما جرى لها من فقده».[3]

وبالمثل يقال عن ملفوظات لا تعد ولا تحصى في هذا المجال.

وتتكرر تناصات أخرى تتعلق بدوال الحسن والجمال في كل من النصين، كتشبيه البطلة بكونها تفوق الشمس جمالا وبهاء؛ وهو وصف يتواتر ذكره في حكاية العشاق من مثل :

- « وتقلدت بعقود جواهرها فسارت تخجل الشمس والقمر».[4]

---

[1] ألف ليلة وليلة، المجلد الرابع، (الليلة665)، ص :103.

[2] حكاية العشاق.ص:61.

[3] م. ن، ص:75.

[4] م. ن، ص:73.

هو وصف متواتر أصلا في الليالي، على حد تعبير شهرزاد في إحداها:

- «فإذا هي إنسية عربية إذا أسفرت عن وجهها تخجل الشمس المضيئة».[1]

جـــ-النص الشعري :

المظهر الرئيسي الثالث من مظاهر التناص في الخطاب يتعلق بالنص الشعري. وقد لاحظنا تقاطع الخطاب الشعري مع الخطاب السردي في حكايتنا، أو لنقل أن الأول جاء لخدمة وتدعيم الثاني؛ فكأن الأمير مصطفى لجأ الى النص الشعري واتكأ عليه كما لجأ الى مختلف المشكلات السردية الأخرى بدافع مقصدية الحكي

إن هذه المقصدية هي التي أوعزت إليه العودة الى التراث الشعري ليستقي منه ما يخدم موضوعه القصصي شكلا ومضمونا. وتماشيا مع البنية العاطفية الانفعالية المهيمنة على الحكاية، اتجه الكاتب الى استحضار نصوص شعرية خاصة من ديوان العرب؛ إنها تلك المنتمية، في إطار ما يعرف بأغراض الشعر الغنائي، الى الموضوع الغزلي.

فعلى امتداد الخطاب تتوالى أبيات الغزل في صورته التقليدية المتداولة في تاريخ الشعر العربي؛ إذ يكرس محمد بن براهيم ثوابت وقيما فنية ودلالية استهلكت على مر العصور في هذا الغرض بالذات. من ذلك بعض القوالب التشبيهية الجاهزة في وصف حسن وجمال المحبوب مثل قوله :

بدر تجلى أو شمس بدت   ضبي هذا أو حورية سرقت
انسية بالحسن للإنسان فتنة   زهرة الأنس تسبي إذا أقبلت. [2]

لذلك نستشعر ونحـــن نقرأ مختلف الأبيات الـــتي يزخر بها نص حكاية

---

(1) ألف ليلة وليلة، المجلد الرابع (الليلة 665) ص:103.

(2) حكاية العشاق، ص: 46.

العشاق، أنفاس ابن زيـــدون، وشطحات عمر بن أبي ربيعة، وتوسلات قيس بن الملوح، وغيرهم من أقطاب الغزل في التراث الشعري العربي.

لكن سارد الحكاية لا يكتفي باستحضار نصوص الشعر الغزلي المشهورة في التراث العربي، بل يستحضر الى جانبها نصوص كثيرة من الشعر الشعبي العاطفي. وهو ما يعقد ويعرقل عملية تصنيف هذه النصوص وإرجاعها الى منابعها وروافدها الخصوصية التي تغذت منها.

وقد سمى الأستاذ أبو القاسم سعد الله واحدا من هذه الروافد ممثلا في كتاب:" تزيين الأسواق بتفصيل أسواق العشاق " لصاحبه " داود الأنطاكي"[1] حيث أن الكثير من المحفوظات الشعرية، والأقوال النظرية الخاصة بالعشق ومراتبه مبثوثة في الكتاب المذكور.

وخلاصة القول أن ظلال النصوص التراثية تخيم بشكل واسع على خطاب حكاية العشاق، حتى غدا حقلا خصبا تتناص فيه النصوص القبلية بكثافة. لكن مؤلفه حاول رغم ذلك جاهدا أن يتزاح عن أسر تلك النصوص، ويحقـق لنفسه هامشا من حرية التحرك والمبادرة الإبداعية؛ لينتقل بذلك الانزياح من مستوى خطابي (إخباري، تواصلي) إلى مستوى نصي. أي من مستوى الاستهلاك الى مستوى "الإنتاجية" كما تسميه (كريستيفا).[2]

وختاما لهذا الفصل يمكن القول أن نص "حكاية العشاق"، على ما يعتري بنيته اللغويـــة من ضعف وترهل ووهن في الجوانب النحوية والصياغية، قد تحقق له مبدأ "التماسك" من حيث بنيته الكلية، اعتبارا لسياقاته الدلالية على الأقل؛ وذلك حين أشبعت الأخيرة نهم القارئ، وأمدته بكل المعلومات التي يحتاجها من أجل الاستيعاب الشامل لمضمونية الخطاب القصصي.

---

[1] حكاية العشاق، ص:70، (ينظر هامش المحقق).

[2] ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص: 30.



الخاتمة

لقد أشرت في مقدمة هذا البحث إلى الإشكال المطروح في مجال تصنيف خطاب "حكاية العشاق" كما أشرت ضمنيا إلى أن هدفي من الدراسة هذه لا يكمن في تقديم إجابة قطعية دقيقة، من شأنها أن تزيل ذلك الإشكال؛ ولكن مطمحي الأساسي هو العكوف على النص، دراسة وتحليلا وتفكيكا، لاستجلاء معالمه، واكتشاف خصائصه الفنية. كل هذا لأخلص في نهاية المطاف إلى ضبط أهم النتائج والملاحظات التي يمكن أن تتمخض عن هذا التوجه.

وهي النتائج التي قد تدعو إلى المساءلة أكثر مما تميل إلى البت في الإجابة؛ لأن تحريك التساؤل والدعوة إلى المراجعة وإعادة النظر في المسلمات القبلية، ربما كانا أجدى وأنجع للموضوع من إصدار أحكام ذات صبغة مطلقة أو إلزامية.

إن أول وأهم نتيجة يقودنا إليها هذا البحث، هي أن خطاب "حكاية العشاق" قد توافر له من مبادئ ومعايير السرد، ومن مقومات المادة الحكائية، ما يؤهله لتبوء مكانه الشرعي ضمن جنس الأدب السردي عامة.

لكن هل يعد ذلك مسوغا كافيا لاعتبار حكاية العشاق رواية فنية ؟

لا شك أن التحليل السابق أثبت لنا أن هذا النص القصصي الذي كتب في منصف القرن التاسع عشـــر (19 م) قد تهيأ له من عناصر ومقومات الفن الروائي ما يدعو إلى التفكير بجد في هذا الطرح. ويمكننا حوصلة هذه العناصر والمؤشرات في النقاط التالية :

- بنائية وترابط الأحداث:

لقد التزم مؤلف حكاية العشاق بمقاييس الحبكة الفنية القصصية في صورتها المثالية التقليدية، حيث تسلسل المتن الحكائي عبر المحطات الرئيسية الثلاث لتلك الحبكة، بدءا بوضعية التوازن، فوضعية انعدامه، ثم عودته في النهاية.

وعلى مدار تلك المحطات كان السارد يعمل على زرع ذلك التوتر أو التأزم الذي يطبع الفن الروائي ويصنع جماليته المؤثرة. كما كان هذا السارد ينتقل بنا من حدث إلى آخر، موظفا تقنية التوالـــي أو التعاقـــب في تولـــيد الوقائـــع وسيرورتها أحيانا، وتقنية التوازي أو التزامن في حدوثها أحيانا أخرى؛ وكلتاهما من تقنيات الرواية الفنية (الكلاسيكية خاصة).

- الشخصية :

أثبتت لنا دراسة الشخصية حسب النموذج العاملي توفر الخطاب على العوامل الأساسية والضرورية في كل حكي، وهي تتجاذب أطراف العلاقات المعروفة، من الرغبة إلى التواصل إلى الصراع؛ وذلك بشكل يدعم بنية الحدث، ويستجيب لمتطلبات القص.

- التناول الزمني :

إن توظيف الأمير مصطفى للزمن في خطابه القصصي يعد بحق توظيفا فنيا رائدا في تلك الحقبة المبكرة من تاريخ الرواية العربية؛ فقد أحدث ما يعرف بالتحريف الزمني، حين خلخل نظام ترتيب الأحداث في القصة عن نظام ترتيبها

في الخطاب؛ كما وظف في غضون ذلك أسلوب الارتداد ليربط السابق باللاحق، ويعزز بذلك منطقية ترابط الوقائع والأحداث. وهذا يعني الالتزام بمبدأ السببية في سيرورة وتنامي تلك الأحداث على امتداد الخطاب.

- الفضاء الحكائي :

لقد لمسنا انصراف السارد في حكاية العشاق عن التحديد الجغرافي الدقيق للأمكنة؛ حتى وإن بدت الأماكن التي شكلت مسرح جريان الأحداث قليلة – نسبيا – ثابتة، لا تخلو من بعض الإشارات إلى أماكن حقيقية.

وفي هذا ما يبرهن على دور ملكة التخييل في إبداع فضاء الحكاية، الذي يقترب من الواقع، ويبتعد عنه في الوقت نفسه. وتلك، لعمري، تقنية من أخص تقنيات التناول المكاني في فن الرواية.

- مقصدية الحكي :

إن مقصدية الحكي بوصفها سمة رئيسية للخطابات القصصية حاضرة في خطاب حكاية العشاق؛ ما دام مؤلفه قد وظف مختلف الأدوات السردية التي من شأنها العمل على تسهيل وصول المادة الحكائية للمتلقي والتأثير فيه. بل إن هذا المتلقي قد شارك ضمنيا في إنتاج الخطاب القصصي؛ كما لاحظنا ذلك في دراسة وتحليل الشفرة اللغوية الموظفة في حكاية العشاق، حيث أن مسوغات التلقي هي التي أملت على الأمير مصطفى اختيار تلك الشفرة التهجينية التي طبعت ملفوظه السردي.

فإذا ما انتقلنا إلى استقراء معطيات ونتائج هذه الدراسة من وجهة ثانية مقابلة، حيث نرصد معالم وخصائص القص الشعبي في حكاية العشاق؛ فسنلفي هذه الخصائص حاضرة في الخطاب متمكنة منه، لكنها ليست مهيمنة عليه.

إن ظلال الحكاية الشعبية تمتد هنا وهناك في ثنايا الخطاب، بدءا باللغة الموظفة بما يعتريها من لحن وضعف، وما يتخلل فصيحها من توسل الألفاظ والتعابير العامية، إلى التداعي والإطناب في السرد؛ حيث الغرق في الحشو والتكرار والاستطراد، والإيغال في التفاصيل والجزئيات سيرا على منوال السارد الشعبي في الرواية الشفاهية.

هذا بالإضافة إلى حضور النص الألفللي بقوة في الحكاية، مجسدا في عدة صور ومظاهر، كأسماء الشخصيات، وبعض تقنيات السرد، وطرق الحكي ونظمـه؛ إلى جانب توظيف الشعر في المواقف الحواريـة وغير ذلك من المظاهر التي يتناص فيها خطاب حكاية العشاق مع حكايات ألف ليلة وليلة.

وهذه الخصائص تظل محدودة نسبيا، لأنها لا تشمل كل ما يزخر به القص الشعبي من سمات وقيم فكرية وفنية. ويمكن أن نذكر من بين تلك القيم التي نفتقدها في حكاية العشاق ما يتعلق بمجهولية المؤلف، والتروع في السرد إلى التركيز على الأحداث والوقائع، أي على الأفعال بالدرجة الأولى دون التطرق إلى خصائص الفاعلين. بمعنى عدم الاهتمام بالشخصية، وإهمال الكشف عن أبعادهـا النفسيـة، وانفعالاتها الداخلية وتفاعلها مع الأحداث.

هذا إلى جانب نزوع الأحداث في القصة الشعبيـة إلى عالـم الخـوارق، واستلهام الخيال الأسطوري، وتدخل قوى غيبية في سير الوقائع، مما يبعدها عن منطق السببية.

كل هذه الخصائص والسمات منعدمة في خطابنا، الذي تظل أحداثه في نهاية المطاف طبيعية جدا، قريبة من الواقع، أو بالأحرى محتملة الوقوع.

ونخلص من مقارنة النتائج السابقة بعضها ببعض، إلى أن معالم البناء الروائي أرجح كفة، وأقوى حضورا في خطاب "حكاية العشاق" من سمات وخصائص القص الشعبي.

وبالإضافة إلى كل ما ذكرناه عن الأولى تستوقفنا مزايا عديدة أخرى في هذا النص السردي الفريد؛ لعل من أبرزها ما تميز به مؤلفه من طول نفس مكنه من كتابة قصة طويلة بهذا الحجم في تلك الظروف الصعبة من تاريـــخ الجزائـــر. هذا بالإضافة إلى إسهابه وإيغالـــه في تجسيـــد المشاعـــر والانفعالات المحمومة، وقدرته الفائقة على تصوير الأجواء العاطفية المشحونة، وبراعته في رسم المشاهد الدرامية المؤثرة، التي ربما بلغت من القوة درجة لم تتوفر لكثير من الروايات الفنية التي كتبت في فترات لاحقة متأخرة جدا عن تاريخ كتابة "حكاية العشاق".

فهل يمكننا بعد كل هذا، أن نقول بثقة واطمئنان أن حكاية العشاق هي أول رواية جزائرية أصلت للفن الروائي العربي في الأدب الجزائري الحديث؟

وهل من المشروع اعتبار هذا النص أول نص افتتح عصر الرواية على مصراعيه في تاريخ الأدب العربي الحديث عامة ؟

إن المعطيات الموضوعية تملي على الباحث الحصيف القول بأن خطاب "حكاية العشاق"يشكل البواكر الجنينية التي أسست للفن الروائي في الأدب الجزائري الحديث. وكأي نص تأسيسي خرج إلى الوجود من رحم ظروف وملابسات تاريخية متردية، سياسيا وحضاريا وثقافيا؛ فإنه كان من الطبيعي أن يولد قاصرا مترهلا لغويا وفنيا. لكنه رغم ذلك، لا يفتأ مشرئبا إلى الكمال، متطلعا نحو النضج.

أما الحديث عن مكانة خطابنا بين الخطابات الروائية العربية عامة، فأمر لا يمكن البت فيه بسهولة، أو لنقل أنه يتطلب بحثا آخر يستلهم نتائج ومعطيات هذه الدراسة، ليوظفها في مقارنة نص "حكاية العشاق" بغيره من النصوص السردية العربية التي كتبت على امتداد مرحلة التأسيس الروائي، بدءا بنص "تخليص الإبريز" للطهطاوي، وانتهاء برواية "زينب" لحسين هيكل.

و على أية حال، فإن نصنا ظل مطمورا منسيا لأكثر من قرن من الزمان، حتى قيض الله له من قام بتحقيقه وإخراجه إلى الوجود في العقود الأخيرة من القرن العشرين؛ وهذا معناه أن اطــلاع الدارسيــن والباحثين على هذه النسخة المحققة سيجعلهم يعيدون – بلا شك- النظر في كثير من الأحكام والمسلمات المكرسة في مختلف المدونات النقدية العربية حتى الآن.

انتهى.

قائمة المصادر والمراجع

- المصـــــــادر:

- القــرآن الكريــم.
- ابن منظور، لســان العــرب، بيــروت: دار لســان العــرب.
- التلمساني، أحمد بن المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق الدكتور احسان عباس، المجلد السابع. بيروت: دار صادر، 1408هـ- 1982م.
- ألف ليلة وليلة، المجلد الرابع. بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر.
- بن ابراهيم محمد، حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تحقيق الدكتور أبو القاسم سعد الله، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1983.

المراجـــع العربيـــة:

- إبراهيم، السيد. نظرية الرواية. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1998م.
- إبراهيم، عبد الله. المتخيل السردي. بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 1990 م.

- الزيدي، توفيق. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث. تونس: الدار العربية للكتاب، ط1، 1984م.
- السد، نور الدين. الأسلوبية وتحليل الخطاب (الجزء الثاني)، الجزائر: دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، 1997 م.
- العيد، يمنى. الراوي، الموقع والشكل. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1986م.
- المحادين، عبد الحميد. التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999 م.
- المرتجي، أنور. سيميائية النص الأدبي. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، ط1، 1987 م.
- المرزوقي، سمير/شاكر، جميل. مدخل إلى نظرية القصة. تونس: الدار التونسية للنشر.
- بن قينة، عمر. في الأدب الجزائري الحديث. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1995م.
- (ـــ، ـــ). الريف والثورة في الرواية الجزائرية. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988 م.
- بورايو، عبد الحميد. منطق السرد. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1994 م.
- حساني، أحمد. مباحث في اللسانيات. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1994 م.
- حسان، تمام. اللغة العربية، معناها ومبناها. القاهرة: عالم الكتب، ط2، 1998 م.

- حميدة، مصطفى. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية. بيروت: مكتبة لبنان، ناشرون/القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997م.
- خليل، إبراهيم.الأسلوبية ونظرية النص. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1997 م.
- سعد الله، أبو القاسم. تاريخ الجزائر الثقافي، (الجزء الثاني) الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1401هـ، 1981م.
- سويرتي، محمد. النقد البنيوي والنص الروائي. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 1991 م.
- فيدوح، عبد القادر. دلائلية النص الأدبي. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1993 م.
- قريش، ليلي، روزلين. القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1980. م.
-لحمداني، حميد. أسلوبية الرواية. الدار البيضاء: دار سال، ط1، 1989م.
-(ـــــ، ـــــ). بنية النص السردي من منظــور النقــد الأدبي. بيروت: المركز الثقـــافي للطبـــاعة
و النشر والتوزيع، ط1، 1991 م.
- مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، ط1، 1998 م.
- (ـــــ، ـــــ). ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد. الجزائر:ديوان المطبوعات الجامعية، 1993 م.
- مرتاض، عبد الملك. تحليل الخطاب السردي. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1995م.

- (ـــــ، ـــــ). اللغة العامية وصلتها بالفصحى. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1981 م.
- مصلوح، سعد. الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية. القاهرة: عالم الكتب، ط3، 1992م.
- مفتاح، محمد. دينامية النص. بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط2، 1990م.

المراجـــع المترجمة:

- البيرس، م، ر.الاتجاهات الأدبية الحديثة (ترجمة: جورج طرابيشي). بيروت /باريس: منشورات عويدات، ط3، 1983 م.
- بوتور، ميشال. بحوث في الرواية الجديدة.(ترجمة: فريد أنطونيوس). بيروت: منشورات عويدات، ط1، 1971 م.
-كريستيفا، جوليا.علم النص (ترجمة: فريد الزاهي) الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط2، 1997م.

الدوريات والرسائل الجامعية:

- بلحاج، سامي علي. السردي والأسلوبي في الرواية العربية. علامات في النقد، (العدد:40) جدة: ربيع الآخر 1422 هـــ، جوان 2001 م.
- بشير بويجرة، محمد. الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل. مجلة دراسات جزائرية (العدد: 1) معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران. جوان 1997م.

-تودوروف، تزيفيطان. مقولات السرد الأدبي (ترجمة: الحسني سحبان وفؤالد صفا) طرائق تحليل السرد الأدبي، مجلة آفاق (العدد: 8، 9) منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1998 م.

- روابنية، الطاهر. قراءة في التحليل السردي للخطاب. مجلة التواصل، جامعة عنابة(العدد:4) جوان 1999 م.

- قحام، حسين. التناص. بمجلة اللغة والأدب (العدد: 12)، جامعة الجزائر، شعبان 1418 هـ، ديسمبر 1997 م.

- كايزير، وولغ كانغ. من يحكي الرواية (ترجمة: محمد سويرتي)، مجلة آفاق (العدد: 8، 9). المغرب: 1988 م.

- لحمداني، حميد. التناص وإنتاجية المعاني. علامات في النقد (العدد: 40) جدة: ربيع الآخر 1422هـ، جوان 2001 م.

- لينتفلت، جاب. مستويات النص السردي الأدبي. (ترجمة: رشيد بن حدو) مجلة آفاق، المغرب: 1988 م.

- بوسماحة، عبد الحميد. توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة. رسالة لنيل درجة الماجستير، مقدمة بمعهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر: 1991-1992.

- محمودي، بشير. البنية السردية في الرواية الجزائرية. رسالة لنيل درجة الماجستير، مقدمة بمعهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران: 1997-1998 م.

ملحق

في مقدمة الطبعة الثانية المحققة من مخطوط " حكاية العشاق" يقدم الأستاذ الدكتور أبو القاسم سعد الله جملة من المعلومات والتفاصيل المهمة عن هذه المخطوطة، وعن حياة مؤلفها الأمير مصطفى. ويمكننا تلخيص أهم ما ورد في هذه المقدمة الثرية في المحاور التالية:

- المؤلف وعائلته:

هو محمد بن ابراهيم بن مصطفى باشا، أحد أعيان مدينة الجزائر وأمرائها، بها ولد حوالي سنة 1806 م. كان جده مصطفى باشا دايا على الجزائر من سنة 1795 إلى 1805م؛ وقد أطلق اسمه على إحدى ضواحي العاصمة، وكان غنيا صاحب عقارات وأراض وثروة كبيرة.

أما والد المؤلف ابراهيم بن مصطفى باشا، فيعد من أعيان الحضر، أي البرجوازية الجزائرية التي لعبت دورا بارزا في مقاومة الفرنسيين سياسيا؛ وذلك في الفترة الأولى من احتلالهم للجزائر. وقد كان صديقا ومساعدا لحمدان خوجة، قدم معه عريضة إلى رئيس الوزراء الفرنسي عن الوضع في الجزائر سنة 1833م.

كما يعتبر ابراهيم بن مصطفى باشا من علماء الجزائر في تلك الحقبة التاريخية، مما أهله، إلى جانب شخصيته وثروته، إلى اكتساب سمعة طيبة واسعة بين المواطنين. ولعل امتناعه عن الهجرة من الجزائر رغم الإمكانيات المتاحة، وإصراره على البقاء فيها، والنضال من أجل قضية

شعبه خير دليل على شهامتـــه ووطنيته. لذلك زج به الفرنسيون في السجن، ونفوه إلى مدينة عنابة، وظل كذلك من المغضوب عليهم حتى وفاته سنة 1846م.

وبهذا يكون المؤلف قد عرف من أبيه أشياء كثيرة عن تطورات الوضع السياسي والعسكري والاجتماعي في الجزائر أثناء الفترة الأولى للاحتلال؛ كما عرف منه، أو سافر معه إلى الشرق وأوربـــا.

وقد بدأ المؤلف حياته غنيا، لكن سرعان ما تبددت ثروته، وضاعت أملاك أسرته بسبب مصادرة السلطات الاستعمارية لأموال والده من جهة، وبسبب جنوح الأمير محمد نفسه إلى الإسراف والتبذير حتى في إنفاقه على الفقراء والمحتاجين من جهة أخرى، إذ كان كريما عطوفا.

وافتقار محمد بن ابراهيم بعد الغنى والثراء يعد أحد وجوه المأساة التي كتب لهذا الرجل أن يعيشها؛ فإلى جانب سطوة الاستعمار عليه وعلى أسرته، ابتلاه القدر بفقد ثلاثة من أفراد أسرته في عام واحد، هو عام 1262هـــ. فقد ماتت زوجته فاطمة في شهر محرم، وابنه أحمد في صفر، ووالده في شهر ربيع الثاني من العام المذكور. كما هاجر عنه أخوه عمر إلى اسطمبول بعد أربع سنوات(1266هـــ) فازداد وحدة، واضطر إلى استبدال داره القديمة رمز العزة والمجد بدار أقل شأنا.

ويلخص المؤلف نسبه وأصل عائلته (التي عرفت بأسرة مصطفى باشا، كما لقب هو بالأمير مصطفى) في هذه الأبيات التي نظمها إثر انتهائه من كتابة قصة "حكاية العشاق":

كتبت حكايتي بالشوق والضمايـــر	وأنا الضعيـــف بـــن ملك الجزائـــر
فإني عبد الله الضعيـــف محمـــــد	بن ابراهيم بن مصطفى باي الجزائـــر
سلطنة أجدادي شاعت في كل بلدة	ولا تأمـــن من الزمان فإنـــه غـــادر

ويصف الدكتور سعد الله الأمير محمدا استنادا إلى المصادر التاريخية التي اعتمدها، بأنه كان عظيم الجثة طويل القامة له شارب كبير فاحم السواد، ووجه جذاب. وقد تزوج بثلاث نساء، من بينهن فاطمة بنت أحمد باي حاكم قسنطينة.

أما عن وفاة المؤلف، فقد اختلفت الروايات في تحديد تاريخها بدقة، لكنها اتفقت على أن الأمير مصطفى مات سنة 1886م عن عمر يناهز الثمانين عاما، ودفن في مقبرة سيدي عبد الرحمن الثعالبي بالجزائر، وأن جمهورا غفيرا حضر موكب جنازته بما فيهم أعيان البلاد من مسلمين وبعض الأوربيين.

- تعريف المخطوط:

يقول الأستاذ سعد الله واصفا عثوره على مخطوط "حكاية العشاق" معرفا به: «عثرنا على رواية أدبية تارخية مخطوطة برقم 1923 بالمكتبة الوطنية بالجزائر، عنوانها " حكاية العشاق في الحب والاشتياق وما جرى لابن الملك الشائع مع زهرة الأنس بنت التاجر ". وهي رواية تروي مغامرات عاطفية جرت بين البطلين المذكورين.و قد كتبت بأسلوب رقيق جمع بين النثر الصافي الذي يكاد يكون فصيحا والشعر الملحون. ولا نعرف أن أحد قد تعرض لها بالدرس أو النشر. لذلك رأينا أن ننفض عنها الغبار، ناشرين إياها بين أيدي القراء والباحثين لعلها تنال لديهم حظا من العناية والدرس». (المقدمة، ص:5).

- وصف المخطوطة:

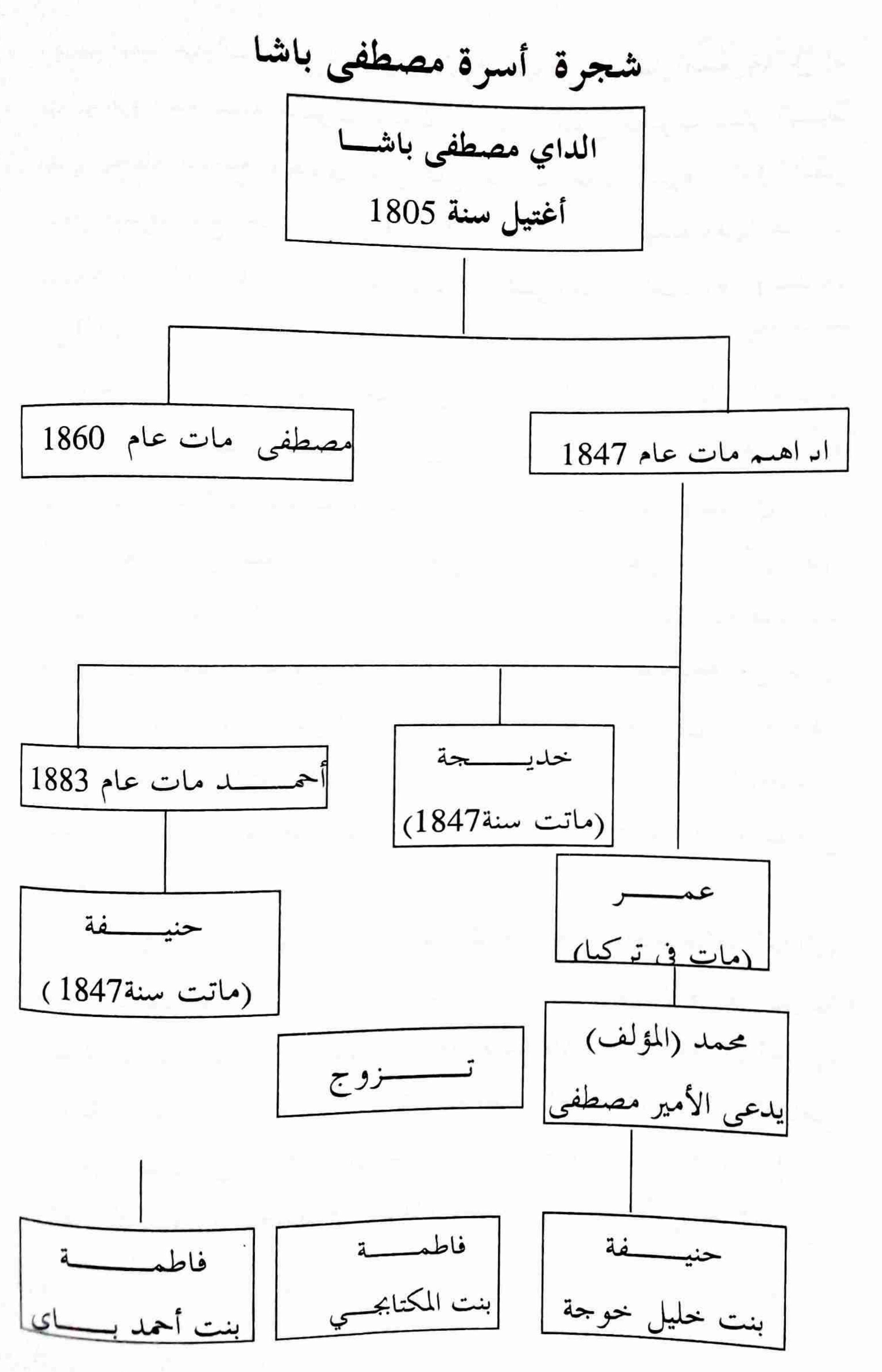
ثم يردف المحقق واصفا المخطوطة: «و تقع المخطوطة، وهي النسخة الوحيدة التي اطلعنا عليها في 106 ورقات ومقياس كل ورقة 14سطرا. وهي مكتوبة بخط جيد يغلب عليه الحبر الأسود لكن يتخلله اللون الأحمر عند العبارات الانتقالية مثل قال صاحب الحديث، ومثل فلما فرغ من شعره الخ...

وهناك أيضا عبارات مكتوبة باللون الأزرق كبعض الأشطار الشعرية، بل إن عنوان الروايـــة نفسه مكتوب باللون الأزرق. والنص مكتوب بالنثر البسيط الذي يتخلله السجع ويحتوي على على عبارات عامية كثيرة... وفي النص أشعار متفرقة تبلغ أحيانا القصيدة طولا، وهي بالعامية المهذبة وفيها عبارات فصيحة وأحيانا شطرة كاملة أو بيت من محفوظات المؤلف...». (المقدمة، ص:10)

وبعد هذا التقديم ينتقل المحقق إلى شرح طريقة عمله على المخطوط المذكور. وفي غضون ذلك يشير إلى أن أكبر مشكلة واجهته هي كثرة الأخطـــاء الإملائيـــة والنحوية المنتشرة عبر النص؛ فقد احتار الأستاذ في كيفية التعامل معها، هل يصححها ليسهل على القارئ فهم النص، أم يتركها على أصلها؟ لكنه اهتدى في الأخير إلى قرار حكيم يقضي بترك تلك الأخطاء كما هي في النص، مع التنبيه على أهم مـــا تكـــرر منهـــا، وتصحيحه من خلال حصر ذلك في جدول خاص في أول الكتاب. هذا بالإضافـــة إلى إدراج بعض التعاليـــق والشروحات الخاصة في أسفل الصفحات لبيان العبارات الغامضة أو العامية المحلية. كما قام المحقق بتقسيم النص إلى فقرات، وإضافة النقط والفواصل ونحوها إليه.

وفي نهاية المقدمة يلخص الأستاذ سعد الله أهم أحداث قصة حكاية العشاق، معرفا بشخصياتها ومصنفا إياها، لينتهي إلى إصدار بعض الأحكام التقييمية النقدية السريعة حول أهمية القصة وطبيعة لغتها، بالإضافة إلى وصف أجوائها المتنوعة من عاطفية نفسية إلى أخلاقية دينية فطبقية اجتماعية، وهكذا.. ليخلص في آخر المطاف إلى التأكيد على جدارة هذه القصة باهتمام وعناية الباحثين والنقاد المتخصصين، لوضعها في مكانها المناسب من التراث الأدبي الجزائري.

شجرة أسرة مصطفى باشا



فهرس الموضوعات

الفصل الثاني

أنماط السرد وأساليبه

الفصل الثالث

معمارية لغة السرد

تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على معالم اللبنات الأولى للتأسيس السردي في الأدب الجزائري الحديث؛ وذلك بالعكوف على دراسة وتحليل بنية السرد في خطاب"حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لصاحبه محمد بن براهيم الملقب" بالأمير مصطفى"، و الذي ألف النص المذكور في الجزائر سنة 1845م.

إن هذا النص الذي قام بتحقيقه الدكتور" أبو القاسم سعد الله" منذ أكثر من عقدين من الزمن، يفرض نفسه اليوم في مجال الدراسة و البحث؛ كونه أول نص أدبي سردي جزائري ظهر للوجود مع مطلع العصر الحديث، بالإضافة إلى تميزه بخصائص فنية فريدة جعلته يطرح إشكالا حادا في مجال تصنيفه ضمن نوع محدد من الخطابات السردية، إذ تتأرجح – إلى يومنا هذا- الآراء بين اعتباره قصة شعبية، أو شكلا من أشكال الخطابات الروائية.

وإذا كان صاحب هذه الدراسة لا يدعي تقديم إجابة قطعية تحسم هذا الإشكال نهائيا، فانه بالمقابل يسعى إلى العكوف على تحليل بنية خطاب" حكاية العشاق" وتفكيك مشكّلات السردية المختلفة، وسبر أغوار بناه الدلالية و الأسلوبية.وذلك باعتماد منهج القراءة النسقية التي تتخذ من النص المنطلق والمنتهى، وتتفادى إقحام المعايير الخارجية والأحكام المسبقة عليه، لتتجنب بذلك كل ما لا يمت لأدبيته بصلة. من أجل ذلك توظف هذه الدراسة مختلف أدوات وآليات طرائق تحليل السرد في سبيل الوصول إلى نتائج دقيقة وموضوعية من شأنها أن تدعم وجهة نظر محددة.

في هذا السياق اشتملت الخطة المنهجية لهذه الدراسة على ثلاثة فصول، استوفت في مجملها أهم مكونات هذا الخطاب القصصي، بدءا بالمشكّلات الحكائية من حدث وشخصية وفضاء زمكاني وبناها الدلالية، إلى أنماط وأساليب السرد المعتمدة في الحكي، وأخيرا خصائص لغة الخطاب، أي معرفة قوانين بناء وانتظام الملفوظ السردي.

وقد مكن المنهج المعتمد في هذه الدراسة من تحقيق نتائج ملموسة توحي بأن مختلف المعطيات و المؤشرات والدلائل تميل إلى اعتبار خطاب "حكاية العشاق" باكورة الإنتاج الروائي الجزائري الحديث، على ما يعتور هذا النص من قصور وترهل فني ولغوي، وما يطغى عليه من روح الحكاية الشعبية.

وحسب هذه الدراسة أن تستفز الدارسين والنقاد، فيتعاطوا بجدية وموضوعية مع النص المذكور، لعلهم يعيدون بذلك النظر في كثير من المسلّمات والطروحات النظرية المتداولة في مجال التأريخ لظهور الفن الروائي في أدبنا الجزائري خاصة، والعربي عامة.

الأستاذ: رشيد بن يمينة
جامعة ابن خلدون تيارت

DL 1135/2013



صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة
في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب